الرواية السعودية

حوارات وأسئلة وإشكالات

الطبعة الأولى
١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩م

طامي بن محمد السميري



AL - KIFAH PUBLISHING HOUSE

دار الكفاح للنشر و التوزيع

General Administration :

Dammam - King Khalid St. - Rabie Area

Tel.: 03 8330507 - Fax : 03 8343633

الإدارة العامة :

الدمام - شارع الملك خالد - حي الربيع

تلفون : ٠٣ ٨٣٣٠٥٠٧ - فاكس : ٠٣ ٨٣٤٣٦٣٣

الفروع :

الدمام - العدامة - تقاطع ١٣- تلفون : ٠٣ ٨٠٥٨٧٧٥

الرياض - الديرة - شارع العطايف - تلفون : ٠١ ٢٨٧٦٧١٨

جدة - تلفون : ٠٢ ٦٧٥٥٩٥٠ - فاكس : ٠٢ ٦٧٥٥٢٨٥

E-mail : publishing@kifahprint.com

تصميم الغلاف والاشراف الفني

مركز الكفاح لخدمات المؤلفين

Text Typesetting :

Al-Kifah Printing Press

Printing Finishing

Al-Kifah Printing Press

الصف الضوئي :

مطابع الكفاح

التنفيذ الطباعي

مطابع الكفاح

الرواية السعودية

حوارات وأسئلة وإشكالات




Twitter: @ketab_n

مقدمة

عبد الله محمد الغذامي

(١)

■ **هل للصمت الطويل أن ينفجر ...؟**

– لقد كانت تجربة حمزة شحاتة الشعرية مكتنزة بصمت حاول الانفجار، كما كنت قلت من قبل في الخطيئة والتكفير ـ الفصل الرابع ـ وبعد عقود من كسر شحاتة لبعض صمته نجد أنفسنا إزاء حدث ثقافي نشهد فيه انكسار صمت آخر، وإن في حدث فورة الروايات السعودية في السنوات الأخيرة لمشهدًا مثيرًا لهذا الانفجار الثقافي وما فيه من بوح عن المكنون .

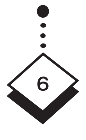
نحن مجتمع محافظ يرى في المحافظة درعا ثقافيا ونفسيا، ولا يستعيب ذلك، بل يقول به وينادي به ويتوسمه في كل فرد من أفراد المجتمع، هذا أمر في السلوك كما أنه أيضا في طرق التفكير ونمطه، ولذا ثارت ثائرة المجتمع من قبل على الحداثيين لأن صنيعهم يحمل كسرا للميثاق الاجتماعي، وهو ميثاق مجمع عليه على مستوى الخطاب وعلى مستوى الوعي المصرح به والمتفق عليه .

ولقد كان من أوضح أسئلة الثمانينيات من القرن الماضي سؤال يتعلق بعدم ظهور الرواية في الأدب السعودي، في حين ظهرت القصيدة الحداثية ومنها قصيدة النثر، وظهرت القصة القصيرة بكل صيغها، كما ظهر النقد الحداثي وما بعد الحداثي بصيغه المتطورة ليس على مستوى الخطاب السعودي المحافظ تلقائيا وحسب، بل إنه نقد متجاوز لكل ما هو عربي



وثقافي راهن في ذلك الوقت، ولقد كانت التشريحية والنقد النسوي والثقافي من أبرز ما ظهر منذ الثمانينيات وفيها ريادة عربية وتقدم معرفي متجاوز لشروط الخطاب المحافظ كله وبلا تحفظ . غير أن الرواية لم تكن هناك، وهو ما اقتضى حينها طرح السؤال ومن ثم البحث في أجوبة عليه .

لقد كانت النظرة هي أن المجتمع المحافظ يأخذ نفسه بقانون الستر وأنه من العيب كشف الفضائح بينما الرواية فضائحية في طبعها، خاصة وقد استقر النمط الأوربي - غير الشرقي - للرواية، وهي تقاليد كتابية تأسست في أوربا تجعل الجسد مادة رئيسة للسرد، حتى بدا الأمر وكأن لا مجال للرواية إلا إذا باحت وعرت المكتومات الجسدية والنفسية والروحانية، تلك هي صورة النص الروائي كما قدمته أوربا التي احتلت الخطاب السردي منذ القرن الثامن عشر، وجاءت معها أميركا اللاتينية بخطابها الذي لا يرى فضائحية في الكشف عن الجسد وعرضه على ورقات النص، وجاءت الروايات العربية الحديثة أيضا على هذا السياق مجارية بذلك النمط الأوربي وتخلت عن طهورية الحكايات القديمة وتحفظاتها، أو لنقل إنها تخلت عن النمط الشرقي للقص والحكي، ومع التدرج الحذر أولا بلغت النصوص الروائية مبالغ غير متحفظة في صيغ الكشف والفضح حتى صار العرف وكأن لا سرد من دون فضح جسدي، وهذا نقيض ما هو معروف في الشرق بعامة، حيث ثقافة الحكايات التي تجنح للمعنى التربوي من جهة والمعنى الإمتاعي من جهة ثانية، بتسلية الروح والترفيه عن النفس المكلومة والمتعبة، أو لإعطاء عبرة وتبصرة بمصاير المقادير، وهذا هو غاية السرد الشرقي في العربية والصينية والهندية، أي إنه سرد نظيف ولا يتعارض مع روح المحافظة المشرقية بعامة، غير أن الروايات الغربية بنمطها المفتوح تمكنت من غرس المعنى الأوربي في السرديات، وعززت الترجمات وشيوع القراءة في تأسيس هذا الاتجاه، وتمكن ذلك من أن يكون نموذجًا سرديًا، وقد أثار هذا حفيظة الصينيين مثلاً، كما أنه تسبب في تحفظنا نحن على النصوص ومحاذرتنا منها، على أساس أن الكشف يؤدي إلى تسويق الفكرة وليس إلى معالجتها، ومن شأن العقل المحافظ أن يرى الستر ويرى أن المشكلات إذا تركت للزمن فهو كفيل بمعالجتها، ولذا فالسكوت عن المشكلات هو علاج لها، أما كشفها والحديث عنها فهو



إشاعة لها كإشاعة المنكر .

هذا سبب قوي لتعطيل ظهور الخطاب الروائي، وكون الرواية مرتبطة بالجنس وكونها مرتبطة بالكشف وكسر الحدود، وهو معنى ترسخ كإحدى أخطر علامات النص السردي الحديث، كونها كذلك هو ما أدى إلى ظهور الحراسات الشديدة ضد هذا المعنى الحديث بما أنه معنى خطر في أي مفهوم محافظ، ونشطت الرقابة الرسمية ومعها الرقابة المجتمعية ضد هذا الخطاب، حتى وصل الأمر إلى حدود الرقابة الذاتية وصار المرء بذاته يحاذر من ذلك، وخاصة أنه يضع اعتبارا لموقعه الخاص بين أهله وذويه، ولذا جرى ابتكار الأسماء المستعارة وما زال ذلك قائما، حيث رأيناه حتى مع روايات جاءت بعد شيوع الكتابة الروائية وتواترها عندنا كما في رواية (الأوبة) مثلا وهي رواية لا يكمن لكاتبتها أن تتخلى عن اسمها الصريح لولا محاذير الرقيب الذاتي في داخل الكاتبة وحساباتها الخاصة كموقع اجتماعي وعائلي خاص، مما يتعارض مع حالات البوح التي في النص .

لقد كان التحول من وقار التحفظ والستر إلى خطاب الفضح فجائيا وغير متوقع التوقيت ولا المصدر، ولقد جاء ذلك من أبعد المصادر، حيث ظهرت رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي، وهي عن الطلبة المبتعثين في القاهرة زمن الخمسينيات والستينيات، وفيها كشف وفضح غير موارب، وهنا جاءت مفعولية النص حيث إن المؤلف ينتمي طبقيًا ورسميًا واجتماعيا إلى أعلى الطبقات وأشدها حرصا على اسمية الاسم، وبما أن الوجيه غازي بسنه ومقامه ومركزيته يضرب بالرقابة بكل صنوفها عرض القلم فهذا صار إغراء لشباب كان يحلم بكتابة نفسه وحياته وانطباعاته في نصوص سردية، وليس عندهم أي شيء من قيود المجتمع كما عند القصيبي، وإذا تحرر المقيد الأكبر فإن الشاب الحر أكثر رغبة في هذا التحرر، ومن هنا جاءت الرواية . وانفجر الصمت .

■ **انفجر صمت السرد بأقوى مما انفجر فيه نص شحاتة من قبل. هذا شأن النص، فماذا عن المجتمع ...؟**

– لم يكن الأمر هينا على المجتمع فجاءت الرقابة الرسمية أولا لتمنع الروايات، وهي ما زالت في قيد المنع، وأكبر من هذا فقد تحركت المقاومة الاجتماعية، حتى جاءت مجموعة من



النساء وأعددن خطابا موقعا من العشرات برفع دعوى قضائية ضد رواية (بنات الرياض) وكن يرين أن الرواية تطعن في شرف النساء في مدينة الرياض وينطبق عليها حد القذف الشرعي، وجرى تجريم العمل مثلما جرى إصدار نصوص مضادة تحمل عناوين عن نساء العاصمة تقاوم النص بالنص وتعطي صيغا أخرى لبنات العاصمة . وهذا نموذج على أنواع عديدة من ردود الفعل الاجتماعي ضد فورة الكشف والفضح وفتح المكنون الاجتماعي مهما كانت واقعية الطرح وصدقية الوصف .

تلك حكاية درامية تكشف صيغ تحرك النسق لمواجهة الطارئ ومكافحته، ولكن الثقافات تثبت أنها تتعلم من التجارب، وهذا ما حدث فعلا ، إذ ظهرت روايات بعد بنات الرياض فيها كشف و فضح وعن مدينة الرياض ذاتها ، كما في الأوبة وفي نساء المنكر وفي شارع العطايف، وكلها روايات صارت أحداثها في مدينة الرياض ذاتها غير أن ردود الفعل لم تبلغ ما بلغته ضد رواية بنات الرياض، وهذه علامة ثقافية مهمة، وهي أن المجتمع قد أخذ يتعلم من الأحداث ويكتشف أن هذا باب غير قابل للانغلاق وأن سبل النشر لم تعد تحت سلطة الرقيب، كما أنه اكتشف أن الفضح والبوح السردي لا يسبب كارثة كبرى ولا يغير من وضع المجتمع فلا هو يزيده فحشا ، كما أن معارضة النصوص ومنعها لا تساعد على حصانة البيئة ولا تقليص الشر والشذوذ السلوكي، وليست النصوص هي المصلح كما أنها ليست المفسد ، ومن قبل السرديات الحديثة وفضائحياتها كانت الغزليات الأموية والعباسية بما فيها من فحش وجسدية وكانت نصوص كتاب الأغاني ونشوار المحاضرة وبعض نصوص يتيمة الدهر والروض العاطر، وهي كلها فضح وفضيحة، ولم تكن هي الباعث على الفساد ، وكما تقبل المجتمع الأموي والعباسي خطاب الفحش وغض الطرف عنه فإن مجتمعنا السعودي تعلم في بضع سنوات أن تقبل المتغيرات أمر لا خيار فيه، وهذا كشف ثقافي تصل إليه المجتمعات بعد تعرضها المباشر للمتغير وتجريب أساليب التعامل معه، وهذا ما صار فعلا عندنا ، وما كنا نسمعه في مطلع الألفية من هلع ضد الروايات تراجع حتى صرنا نرى روايات أشد فضحا مع ردود فعل أقل، أو حتى لا ردود فعل . ولسوف نرى هنا أن مجتمعنا في عشر سنوات مر بتحولين ثقافيين مهمين، أحدهما تجرؤ الكتاب والكاتبات على البوح وكسر شروط الرقيب الرسمي والذاتي حتى صار المخجل غير مخجل والممنوع مباحا والمكنون مفضوحا ، والتحول الثاني، وهو الأخطر، أن

المجتمع برموزه وحراسه صار يسلم بهذا المتغير ويقبل بمفاهيمية ومجازية السرد، مثلما كان القبول قديما بمجازية الشعر، ولم يكن أحد يؤاخذ شاعرا على قول قاله أو صورة رسمها في كلماته، والذي كان يعذر الشاعر ولا يلومه صار أولا يلوم السارد ويحاسبه، ثم ما لبث أن عامل السارد معاملة الشاعر ورفع اللوم عن الخطابين، وهنا جرى ترسيم موقع إبداعي / مجازي للسرد في مجتمعنا ولم يعد الحدث بالخبر المفجع .

- ٢ -

تلك قصة درامية صارت ولها شهود وعليها راصد، وإن طامي السميري لهو الصحفي الأبرز في رصد الظاهرة وقراءتها وتتبع أحداثها .

وابتدأت مسيرة طامي مع الحدث السردي حين أخذ على عاتقه مهمة مساءلة القضية، وابتدر بطرح السؤال وحمل قلمه وعقله وراح يترحل في ترحال مديد بين المدن والضيوف يسأل ويحاور ويناقش ويشاغب مخدع السكون بأسئلته، والذي يقرأ هذا الكتاب بحواراته سيكتشف أن أسئلة طامي تقوم على وعي دقيق بالقضية وتكشف عن متابعة عميقة، وأسئلته تحمل نقدا وتصورا نافذا، ولو افترض مفترض وقام بعزل الأسئلة وبناها بناء خطابيا لكشف أن الأسئلة منفردة تنطوي على قراءة متتبعة لمسار الروايات وزمن حدوثها وتعاقب تناميها وصيغ تطورها أو تدهورها، وفي الأسئلة آراء تستند عليها المحاورة والمداورة على الموضوع، وكل سؤال هو شاهد على ثقافة ووعي مما يجعل العمل الصحفي الذي تصدى له طامي عملا نقديا أيضا، وإن ساق الأمر على صيغة سؤال موجه للضيف لكن السؤال نفسه قضية ومعرفة وثقافة، وهذه جدية في الطرح وهي إحساس بقيمة العمل الصحفي الجاد ومسؤولية حامل الكلمة، وطامي السميري هنا ناقد مثلما هو صحفي، وباحث مثلما هو مستطلع، وحامل رأي مثلما هو حامل سؤال، وهذه ميزة تخصص فيها طامي وسخر جهده لها . ولذا فإنه سد - ويسد - ثغرة عريضة في الحالة النقدية المصاحبة للأعمال في وقت تراخى النقد في موقفه من الرواية ولم يكن من حيلة لتحفيز النقد إلا فيما فعله طامي حيث حرك القضية وكشف أوراق الصمت النقدي، وكان لحواراته حين نزولها ردود فعل بعضها صاخب وغاضب لما لقاه بعض الروائيين من صعوبة في تقبل أحكام النقاد عليهم، ولقد تعرضت أنا شخصيا لهجمات



لاذعة بعد نشر طامي لحواره معي، وظهر ذلك على مواقع الإنترنت (موقع : جسد الثقافة) مثلما انتقل للصحافة، وكانت الغضبة مدوية وصارمة مثلما كان تفهمي للغاضبين عميقا وواقعيا ولست بمستغرب غضبهم وهم كانوا يأملون بمديح وثناء على جهدهم ووجدوا مكان ذلك نقدا وملاحظات كانت مزعجة لتوقعاتهم . والمسألة حول هذا كله تأتي بسؤال عن سبب تردد الخطاب النقدي في مساءلة التجربة الروائية بشكل شامل وجاد وقاطع، وهو الأمر الذي تحرك من أجله طامي السميري، ودفع بالمهتمين إلى الكلام بشكل هو أشبه بالقسر والاستنطاق، ولنا أن نشير هنا إلى بعض مظاهر الصمت وأسبابه، وهو ما نشير إليه في المدخل الثالث هنا .

- ٣ -

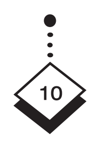
هناك ثلاث إشكاليات تمس الخطاب الروائي الحديث وهي تحرج موقف أي ناقد جاد وتجعله يحسب خطواته بحساب ذاتي عسير، وأعرضها كالتالي :

أولاً - السقف الإبداعي

ومفهوم السقف الإبداعي يتأسس من الحدس النقدي الذي يتكون عند أي باحث بحكم الملاحظة والخبرة، وكما يقول عمر بن الخطاب (من لم يصدقه ظنه لم تصدقه عينه - الفراسة ص ٣٠) وهو أحد معاني الفراسة العلمية، وذلك حينما يلاحظ المتابع أن عددًا من الروائيين قد بلغ به العجب بعمله أو عمل غيره مبلغًا يعبر عنه بلغة توحي بأن السقف الذهني لهذا الروائي يقف عند حدود هذا المستوى لذلك العمل المحدد، وأنت ترى أن العمل المثير للعجب ضعيف ودون أي مستوى للفن والإبداع، وحينها ستلاحظ أن العلاقة بين تصور هذا الكاتب وبين هذا النص وصلت عنده حد القناعة بسمو العمل، وهذا ينذرك إنذارًا مبكرًا بأن هذا الكاتب المعين ليس في جعبته أي بعد تطمح إلى نموه ورقيه، وقديما قال أبو تمام :

إن الهلال إذا رأيت نموه أيقنت أن سيكون بدرا كاملا

أي إن البوادر تكشف عن المآلات، ونحن هنا على نقيض مقولة أبي تمام لأننا نرى روائيين كتبوا أعمالا بدائية وساذجة على مستوى الرؤية النقدية وعلى مستوى قبول القراء للأعمال،



ومع ذلك تجد أن هؤلاء أخذوا بنواصي النصوص زاعمين لها التفوق والرفعة، وهنا تقول كيف لي أن أتوقع لهم نهوضا في المستوى وقد بلغ بهم الحد ما هم عليه من إظهار القناعة بنصوص محدودة السقف من كتبهم أو من نصوص لغيرهم بان إعجابهم بها على الرغم من تواضع مستواها، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم ـ كما هي كلمة المتنبي ـ .

هذه معضلة إبداعية خاصة مع وجود نصوص عليا عالميا وعربيا وسعوديا ولا تراهم يقيسون أنفسهم عليها، وتراهم يركنون على مستوى نصوص لا يراهن عليها لمستقبل الرواية عندهم وكأنهم هنا قد خسروا رهان المستقبل، حتى لترى بعضا منهم راح يصف نفسه بالعالمية، ويسوق نفسه تحت هذا الظن مع أن ليس له من النصوص ما يشفع له محليا ولا عربيا فكيف بالعالم المكتظ بالروايات العظمى .

ومثال على ذلك ما جرى مع بوكر العربية في دورتها الأولى عام ٢٠٠٨ حيث طرحت رواية (ريح الجنة) لتركي الحمد للترشيح، وهي رواية ضعيفة ولا تقوى على المنافسة بأي حال من الأحوال، وكل ذي بصيرة نقدية يعرف سلفا أن هذه الرواية ستسقط في المراحل الأولى من التحكيم، ولكن الذي جرى أن تركي الحمد حينما علم بإخفاق روايته راح يتهم الجائزة وكل الوسط الثقافي العربي يتهمهم بالانحياز ضد الخليجيين وبالتعالي على الهوامش وراح يذم الجوائز العربية ويتهمها في مصداقيتها وأمانتها (الحياة ١٦ / ٢ / ٢٠٠٨)، وطبعا تستطيع أن تستدعي في ذهنك ما يمكن أن يقوله الحمد عن الجائزة والنقاد والعرب بعامة فيما لو فاز بهذه الجائزة، ولك أن تقيس وتقارن لكي تكشف سذاجة الرؤية وذاتيتها.

ولقد أسرف الحمد حينها في القول مما يدل على قناعته العظمى بنصه الروائي، وهو نص ضعيف وهزيل، ولقد وصفت لجنة التحكيم في بوكر العربية رواية ريح الجنة بأنها رواية سيئة في الأسلوب وسيئة في الموضوع (انظر صموئيل شمعون / قوافل، أبريل ٢٠٠٩)، والقياس هنا سيقوم في ذهن الناقد حول السقف الذهني والذوقي لهذا الكاتب، فإن كانت هذه هي قدراته العقلية في الحكم والتصور، فكيف تتوقع لذهنيته أن تتطور لتنتج نصا أفضل من ريح الجنة، ما دام أنه يرى ريح الجنة عملا عظيما يتحدى به الرواية العربية كلها ....؟؟؟!!!! .

على أن ما حكمت به لجنة بوكر حول ريح الجنة هو حكم رآه ويراه كل ناقد عرف كتابات

الحمد الروائية، وهي كما أرى مجرد تمارين على الكتابة وليست روايات ولا تصمد أمام أي فحص نقدي، ولقد قلت ذلك من قبل (انظر مجلة الحدث الكويتية / يونيو ٢٠٠٠).

هذا مثال على ما أقصده بالسقف الإبداعي، وأنه سقف مخيب لطموحات أي ناقد، والعينات على هذا كثيرة ومتواترة تعج بها تصريحات الصحافة على ألسنة الروائيين، وأنت هنا على مشهد من ثقافة المراهقة .

ثانيًا ـ الأخلاقيات الثقافية

إن مسألة الأخلاقيات الثقافية هي مسألة خطرة جدا وحساسة جدا، وقد نشأت مع فورة الروايات، حيث صار الجميع في علم تام بأن أعدادا من الروائيين يستعينون بأساتذة للغة العربية لتصحيح نصوصهم من الأخطاء، وصار من المعلوم جهل عدد منهم بأبجديات الكتابة العربية نحوا وإملاء، وهي مسألة صارت بحكم المعلوم ويتعمد الناس غض الطرف عنها، ولم أر أحدا صرح بذلك غير الكاتبة ليلى الأحيدب (الحياة ١٦ / ١٢ / ٢٠٠٨) .

وهذه مشكلة حساسة جدا، ولك أن تتصور فداحتها لو قال لك قائل إن المتنبي أو نزار قباني أو الجاحظ لا يعرفون قواعد اللغة العربية وإملاءها وإنهم يستعينون بمصححين يصححون لهم نصوصهم .

تصور هذا وتصور لو أن شكسبير كان كذلك أو الطيب صالح، كيف ستصف هؤلاء بالعبقرية والإبداعية وهم يجهلون جسد النص وروحه ....؟

أفلا تقول إن جهلهم بسائر الأمور أكبر وأخطر، ألست معي أن هذا يقف غصة في حلق أي ناقد جاد فيعطل حماسه لهذه النصوص المعلولة ..؟

لا شك أن الإبداع العظيم يغفر كل الخطايا وإذا تضاعفت عناصر الإبداع والجودة مسحت ما عداها، ولكن السؤال يأتي حينما تكون الإبداعية متوسطة أو ضعيفة، ومع ذلك فالنص مصطنع ومفتعل ومعلول في بنيته الأولى، هذا هو المأزق الأخلاقي والمعرفي، ولا يحل ذلك سوى الصدق مع النفس، وفي الغرب حالات كثيرة كهذه، ولكنهم هناك يشيرون إلى أسماء من حرر لهم النص وساعدهم على الكتابة، ويكون ذلك على الغلاف، أو في أقل القليل

بكلمة شكر داخل الكتاب .

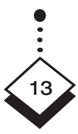
ومرة أخرى نقول إن الإبداع يسمو بصاحبه فوق كل الشكوك، ولكن بشرط أن نرى الإبداع أمامنا .

إن المراهقة الثقافية خطرة على صاحبها ولقد شهدت في القاهرة أحد روائيينا السعوديين يقدم شهادة يقول فيها إنه راح ينبش في الأرشيف البريطاني عن تجارة الرقيق لكي يستعين بذلك على الكتابة عن شخصية أحد العبيد في إحدى رواياته، يقول صاحبنا هذا القول وكان كل من سمعه يعلم أنه يكذب، فروايته متواضعة جدا ونصه عن الرق لا يوحي بأي ثقافة عليا في هذه المسألة، كما أن لغته الإنجليزية لا تساعده على مراجعة ملفات الأرشيف البريطاني، وطيب منه لو نطق جملة إنجليزية واحدة سليمة .

هذه المراهقة الثقافية لا تساعد في دفع الناقد - أي ناقد - على احترام الشخص أو العمل، إن شروط الاحترام يفرضها الإبداع، وللإبداع جبروت خارق على أي إنسان في الكون، أما غير ذلك فلا هو في عير ولا في نفير، وهذه مشكلة أخلاقية كبرى، لا يحلها إلا قلم مثل قلم مارون عبود بأن يكون صارما وعنيفا مع كل من يستحق العنف . ونحن هنا لا نستطيع أن نلغي القياس المعرفي عن أذهاننا، ولو كانت الاستعانة بالأرشيف العلمي مصدرا للكتابة حقا لحظرت في الذهن رواية (جذور) لهكسلي حيث ثقافة الرق ومعانات السود، أو(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، حيث تعمل الوثائقية والمعلوماتية بصيغة جبارة، ورواية (العصفورية) وهي رواية تقوم على المعلومة بوصفها شخصية سردية، أو (وردة) لصنع الله إبراهيم، حيث تجد مراجع النص والتوثيق في نهاية الكتاب . وهذا حضور مرجعي ونقدي يستحضره أي ناقد حيث يجري القياس على ما تفعله الوثيقة والكنز التراثي وعلاقة ذلك بنسيج النص وتكوينه العميق، وهذا مظهر سردي أسلوبي لا يحتاج إلى ادعاء لأنه يثبت دعواه بالنص وبالثقل المعرفي للنص نفسه .

ثالثًا - التراكم والجرأة

ذكرت آنفا السلبيات ولم أذكر الإيجابيات، ولعل أهم ما في إيجابيات فورة الرواية هو التراكم الخطابي والخبراتي فيها، والتراكم ميزة ثقافية عليا حيث يؤدي تواتر الكتابة



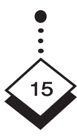
الروائية إلى دخول كل الأصوات وكل الفئات وكل الأذواق في لعبة عجائبية مشتركة تعتمد التنافس والتقايس، وتعمد كشف ما لم يكشف وتجريب ما لم يجرب، ويحاول الصوت أن يعلو على الصوت الآخر ويسعى الكل إلى لفت نظر الكل بتغيير نبرته وتعديل وقع صوته، وفي هذا أمور أولها أن السرد صار ويصير بوحا اجتماعيا جماعيا أو شبه جماعي، فينطق المجتمع ويكشف أسراره، ولقد نلاحظ أن الجميع صاروا يتبارون في ذلك، وفي هذا تبدأ اللعبة الأخطر والأهم وهي لعبة تصحيح الذات، عبر اكتشاف أخطاء التجربة، ولعبة كشف الخطأ ومن ثم التصحيح هي لعبة علمية وحضارية قديمة وفعالة، وتاريخ الاكتشافات العظمى في الحضارات وفي العلوم هو تاريخ في تعاقبية المغامرة والخطأ والتصحيح، ومنها يأتي تصويب التجربة وتهديف غاياتها، ولقد شهدنا أمثلة على ذلك، أذكر منها اثنين، أحدهما هو تحول المجتمع عندنا من حالة الانزعاج الكبرى تجاه البوح السردي إلى حالة التسليم بحيادية السرد، وما رأيناه من توتر ضد (بنات الرياض) لم نره ضد (الأوبة) أو (شارع العطايف)، وهذه علامة على دربة اجتماعية كسبها المجتمع من تواتر النصوص السردية عليه حتى تم قبول ما كان مرفوضًا من قبل، وهو ما لم يكن في حسبان أحد تمريره بحياد .

والمثال الثاني هو ما كان مسلما به من أن الجرأة وحدها تصنع السرد، وهو ما كان في روايات تركي الحمد، وبه شاعت رواياته فترة من الزمن، ولكن تعاقب الروايات ودخول فئات من الكتاب والكاتبات ممن هم وهن أمهر من الحمد فنيا وسرديا جعل الكثير من الروائيين والروائيات يصرحون بأن تركي الحمد ليس نموذجا لهم في فن الرواية، وهذا تغير نوعي يكشف عن تطور في الوعي الروائي، وبدلا من الاتكاء على مجرد عنصر الجرأة حلت النظرية الفنية السردية لتكون عنصرا جوهريا في الفرز والنمذجة، وهو وعي دقيق يدل على تجاوز التجربة لمراهقتها وعلى تصحيح نفسها عبر تعلمها من أخطائها .

هذان شاهدان على ميزة التراكم حيث نطق المجتمع ونطقت النصوص، والسرد يفضح ويكشف، وهو لا يكشف المجتمع فحسب، بل يكشف الكاتب أيضا ويفضحه، ويظهر مكنونه حتى لتكسر النصوص كل تحوطات المجتمع المحافظ في تحصين أسراره، ومثل ذلك فإن الخطاب السردي يكشف عن كاتبه وتتبين عورات الكاتب ونواقصه مما يفتح مجال التصحيح والتعديل المستمرين، لقد عبرنا الزمن بشرطه التقليدي ودخلنا فضاء الكشف والعلن، ولقد فعلت

الرواية بنا ما لم تفعله كل متغيرات الاقتصاد والسياسة والتكنولوجيا، وصرنا كتابا مفتوحا يستعصي على الإغلاق، والكاشف هنا هو أيد فتية لشباب وشابات كنا نعدهم صغارا، ولكن نصوصهم صارت كالماء من تحت التبن حيث تسري وتمري وتحرك السطح من فوقها. وفيما مضى كان نص سردي واحد يستقطب كل أنواع الخطابات المحافظة ويحركها بلا سكون إلى أن تعلمت الأصوات كلها أن مياه السرد هي طوفان لا تصده الكلمات، وهذا درس ثقافي دقيق وحساس وبين الأثر، وهو بمثابة الكاشف النسقي الذي يحسم الجدل.

في وسط هذه المعمعة يكون النقد في موضع مسؤولية لكي يراقب حركة الخطاب من جهة ولكي يكشف خيوط اللعبة، وإن بدا بعض التقصير في المتابعة النقدية لأسباب ألمحت لبعضها هنا وفي مقابلتي الثانية في هذا الكتاب، إلا أن الأمر ليس على صورته السلبية، ولقد كشف لنا ملتقى الباحة الأدبي عن فعاليات ثقافية صارت تتوالى مقدمة لأطروحات ولأسماء من نقاد وناقدات أخذوا على عواتقهم وعواتقهن مهمة ملاحقة النص الروائي، وهو عمل يشبه الندب والتحفيز، نتيجة لدعوة الباحة وإصرار المشروع على التوالي في ملتقى سنوي، وأنا على يقين أنه سيتحول مع الزمن وعبر التراكم المعرفي، سيتحول إلى خطاب نقدي متصل وغير منقطع، وسيتصاعد عبر التواتر وتصحيح التجربة وتصويب الخطوات ليكون مدرسة نقدية تكشف عن خطاب في النقد السردي وتعلن عن نقاد وناقدات شباب، مثل شبابية التجربة السردية، ومن تمام شروط التجربة الفعالة أن تفرز نقادها وجيلها بمصاحبتها في الهم والرؤية والطزاجة، ولا تظل تتوسل بالنقاد العواجيز - من أمثالي - ولكنها تفرز أصواتها المواكبة لها بنفس الدرجة من الزخم ومن الوعي، ولتجربة الباحة عيوب - مثل عيوب الرواية عندنا - وهي التسرع في عدد من البحوث والاتكاء على مجرد الجرأة في عدد آخر، وهذا يؤدي إلى نقد انطباعي وجغرافي، أي لا يدخل إلى جيولوجية النص - ومصطلح جغرافية النص وجيولوجيته أمران فصلت القول عنهما في كتابي (ثقافة الأسئلة)، ولكن هذه أخطاء سيكشفها التراكم، ويصححها العمل النقدي المتتابع وتلاقي التجارب وتكثيف الحوار في الملتقى نفسه وفيما يعقبه، ولسوف تمل الأوراق من تكرار القول المكرور وتعف النفوس عن سذاجات التعبير، وأنا واثق من أن ملتقى الباحة سيخلص أخيرا إلى بناء هرم نقدي يتصاعد حتى يتقوى ويبرز، وهذه هي ميزة التراكم . مثلما حدث ويحدث مع تراكم



الروايات حيث أخذت الرواية عندنا تكشف أخطاءها وتصحح نفسها .

ـ ٤ ـ

■ هل التجربة الروائية السعودية هشة وبدائية ...؟؟!!

– هناك من يريد تصوير الأمر بهذه الصورة، غير أن الوقائع تكشف عن صور ناجحة، وهي وقائع بمثابة الشواهد العملية، ولنأخذ بأمثلة حية تعطي رؤية نقدية عملية، فرجاء عالم فازت بجوائز عربية وعالمية منذ أواسط الثمانينيات وما تزال، وفي جائزة الرواية العربية في المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة وصلت رجاء عالم إلى مركز متقدم في تجاور مع كبار الروائيين العرب، وكانت هي المرأة الوحيدة من كل العرب التي وصلت إلى هذا الموقع، وذلك في دورة عام ٢٠٠٣، كما أن رواية بنات الرياض قد وصلت إلى موقع متقدم في القائمة القصيرة في جائزة الشيخ زايد، لعام ٢٠٠٧، بإزاء أسماء عربية كبيرة، وكانت تقارير التحكيم عنها عالية التقدير من قبل نقاد عرب من أقصى المغرب ووسط المشرق، كما أن أعمال رجاء عالم محل درس نقدي أكاديمي وعلمي ولقد حصل الدكتور معجب العدواني على الماجستير في مطلع عمله الأكاديمي بدراسة عنها، ونستطيع الإشارة إلى رواية العصفورية وهي نص سردي متقدم دخل إلى مرحلة سرديات ما بعد الحداثة، ولا يمكن تصوره إلا عبر مقولات نقد ما بعد الحداثة والنقد الثقافي، كما أن دراسات نقدية كثيرة وقفت على أعمال أميمة الخميس وعبده خال ونورة الغامدي ورواية (الأوبة) و (الآخرون)، و(شارع العطايف) و(سقف الكفاية) و(هند والعسكر) و(نساء المنكر)، من نقاد سعوديين وعرب، ولن ننسى الضجة العربية الإعلامية التي صارت حول بنات الرياض، وهي حادثة فضائية لا مثيل لها في استقبال أي نص والتفاعل معه .

هذه كلها شواهد ثقافية كاشفة ولا يمكن تجاهل مدلولاتها والاعتبار منها، على أنني هنا لم أنس ما جرى من ترجمات أجنبية لنصوص روائية سعودية، ولكنني لا أرى هذه بذات دلالة ثقافية، وقولي هذا مبني على دراسة أولية أجراها البروفيسور صالح جواد الطعمة عن ترجمات الروايات العربية إلى الإنجليزية واكتشف كشوفات حزينة، وهي أن الترجمات كلها تقف عند حدود الطبعة الأولى ولم تنجح رواية في تعديد طبعاتها سوى رواية (موسم

الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح حيث وصلت إلى الطبعة الخامسة، وهذا مؤشر على التسويق والمقروئية، والروايات التي ظلت حبيسة الطبعة الأولى تعني أنها بلا قراء ولم تحقق صيتا يشفع لها، على عكس روايات أمريكا اللاتينية، واليابان التي تحصل على مبيعات عليا، ولقد ظللت أنا أجرب حظ الصيت العربي السردي في بريطانيا وأمريكا وكندا، وكلما جاءتني فرصة في الجامعات وأندية الكتابة ومجالس الثقافة فإني أسأل عن أسماء العرب المترددة عندهم، وكان كل ما أجده هو أسماء جبران وإدوارد سعيد، وربما وجدت أثرا لاسم أهداف سويف، ولكن لا غير ذلك، حتى نجيب محفوظ، الذي يمر وكأن لم يمر، وفيما يخص الروايات السعودية المترجمة حديثا فقد عملت مسحة على مراكز بيع الكتب في لندن، ولم أر أيا منها على رفوف الكتب، وحينما أسأل مكتب استعلامات الكتب لا أجد للأسماء ولا لعناوين الروايات أي صدى يساعد البائع أو البائعة على تذكر شيء أو ذكر شيء يفيد بحثي، مع أنهم يبذلون جهدا معي بعد أن أطلعهم أنني باحث أستقصي درجة رواج الكتب التي أسأل عنها، و لكن الجواب يأتي بلا جواب ولا أثر . ونحن نعرف أن من يترجم هذه الروايات هم بعض شباب المستشرقين وترجماتهم علمية وليست أدبية، وفي لغتهم جفاف وصرامة تقف عند حدود نقل المعاني والأفكار، وكأنما يترجمون مقالة صحفية، والحق أن هذا هو ما يحدث، فالنصوص نفسها هي في أصلها العربي أشبه ما تكون بمقالات مطولة، واستقبال النصوص المترجمة يتم على أنها كذلك، والذين ينظرون فيها في الغرب هم طلاب استطلاع شبه أنثروبولوجي يجدون في هذه النصوص مادة للتعرف على السعودية كمجتمع يرونه مغلقا عليهم ويرون هذه الروايات تكشف لهم بعض أسرار هذا المغلق، والمترجم يعي ذلك ولذا يجنح إلى النصوص التي تحقق هذه الرغبة الصحفية والأنثروبولوجية، مثلما أنه يؤسس ترجمته تحت هذا الشرط، ولذا فنحن لسنا أمام عمل فني وليس غرضه فنيا، ولا يقوم هذا شاهدا على نجاح إبداعي، وهذه مسائل من المهم إدراكها في حالة أي درس نقدي .

- ٥ -

في ظل هذا كله يأتي طامي السميري ليكون شاهدا فعالا في ثقافتنا وفي ما نشهده اليوم من تحولات نوعية تمس صيغة الخطاب الإبداعي وصيغة رؤية المجتمع لنفسه، ومهما تردد

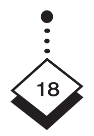


النقاد في كشف أوراقهم فإن طامي يأتي ليهز مضاجعهم وينبش عن رؤاهم، وإن جاء تحت قبعة الصحفي المؤدي لمهنته إلا أن الناظر في أسئلة طامي سيرى أن السؤال عنده هو قيمة معرفية نقدية، وكما ذكرت قبل قليل فإننا لو جربنا وأخذنا الأسئلة وحدها وجمعناها في تتابع لرأينا كم هي مكتنزة بالرأي والبصيرة المعرفية، فهي أسئلة رجل قرأ وعرف ثم تابع ودقق، وعبر هذه القوة الثقافية يأتي إلى ضيفه محاصرا له بالسؤال ثم الاستدراك على الإجابة في تحاور فعال لولاه لما عرفنا رأي كثير من الضيوف ولظل الصمت حاجبا دون الرأي، وأنا أقول هذا عن نفسي فقد كنت أتجنب كثيرا من القول عن عدد من الروايات، ولكن طامي سحب لساني من فمي ودفعني إلى القول وكسر تحفظي الذي كان سببه عدم قناعتي ببعض النصوص وكنت أود التريث لبعض الوقت حتى تنضج لحظة القول، ولكن طامي عاجلني فقلت قولي وهو رأيي الذي لا أخفيه ولكنني كنت أؤجل توقيت كشفه .

إن في عمل طامي السميري خطابا سرديا مصاحبا، ونحن معه وفي كتابه هذا في لعبة حوار سردية حول السرد، وأنا على يقين أن هذا الكتاب سيكون وثيقة أكاديمية سيأخذ بها أي باحث وأي باحثة لأنه يمثل شهادات مرحلية حية ومباشرة تباشر الحدث وتلاحقه في تضاعيفه الداخلية، وإن كنا نرى في كتب الساسي وابن إدريس والحلو شهادات عن مراحل الشعر الأولى في المملكة فإن هذا الكتاب سيحل في تاريخ الأدب عندنا محل الوثيقة الأولية الشاهدة على الحدث وقت حصوله، وأحسن طامي صنعا حيث جمع الحوارات وأخرجها في كتاب ليجتمع أمرها للباحثين والدارسين، وإني لأقدر للأستاذ طامي السميري جديته وحرصه وأمانته، وهي صفات عرفها كل من تقاطع معه، حيث أعطى ويعطي مثالا راقيا للصحافي المثقف والجاد والمتابع بشجاعة وصبر .

عبد الله محمد الغذامي

الرياض ٢٠ / ٤ / ٢٠٠٩



مدخل:

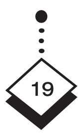
الرواية السعودية
حوارات وأسئلة وإشكالات

■ **هل قادني الولع بالأسئلة إلى كل تلك الحوارات التي تكاثرت وتبعثرت حتى ضمها كتاب (الرواية السعودية – حوارات وأسئلة وإشكالات)؟**

- لا أملك إجابات يقينية لهذا السؤال المرتد إلي، فكل ما أستطيع قوله أني تركت للقارئ في داخلي أن يجاهر بما يشعر به تجاه أي نص. لذا فقد كنت أنصت لكل من حاورتهم في هذا الكتاب من نقاد وناقدات، روائيين وروائيات، وكتاب قصة قصيرة، محاولاً إدراك لذة نصوصهم الروائية، كيف تكتب، وكيف تتشكل عوالمها وشخوصها.

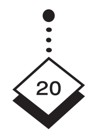
تهتم الحوارات المتضمنة في هذا الكتاب بالسرد عموماً و تختص بالرواية في مشهدنا المحلي. وقد نشرت في الصحف التي عملت بها (الاقتصادية، اليوم ، الرياض) ما بين عام ٢٠٠٤ إلى عام ٢٠٠٩ مدونةً مرحلة مهمة من تاريخ الرواية السعودية حيث الإنتاج الكثيف ،و الجدل الذي لم يفتر حول فنية بناء تلك النصوص ومضامينها الاجتماعية التي يمكن أن تقرأ كعناوين للتحولات التي يشهدها المجتمع .فلم تحظ الرواية السعودية بميزة التعاطي معها على أنها فن إبداعي خالص ..بل كانت أقرب ما تكون للخطاب الاجتماعي منها إلى الخطاب الإبداعي..لذا فقد كثر الجدل حولها وتنامى الحوار بشأنها سواء من الناقد أو الباحث أو حتى القارئ.

شارك في هذه الحوارات ما يقارب الـ ٤٨ اسماً من عالم النقد والرواية والقصة القصيرة، وبالرغم من وجود هذا العدد من الأسماء المهمة في الشأن الثقافي، إلا أني أشعر



بأن الجهد لم يكتمل حيث غابت أسماء تمنيت حضورها ليكتمل المشهد الروائي ولكن تظل الأمنيات قائمة بأن يسمح الزمن بالتواصل معها.

هذا الكتاب محاولة توثيقية أرجو أن يجد فيها الباحث والناقد صورة أمينة لمختلف الرؤى والآراء التي تمثل الوعي الروائي عند كتّاب الرواية، وأن يجد القارئ فيها ككتاب لذة ما بعد القراءة.



الرواية السعودية

مع عبدالله الغذامي

■ **في البداية أسألك، إلى أين تتجه الرواية السعودية؟**

- من الصعب أن نحدد اتجاه الرواية، هناك اتجاهات عديدة. نحن أمام ما يمكن أن نتصور أنه يشبه «تسونامي» أو موجات بحر اندفعت في لحظة واحدة بعد انحباس. كانت الأسئلة في السبعينيات والثمانينيات: «هل ستظهر رواية سعودية؟ ولم لا تظهر رواية سعودية؟» والإجابات على تلك الأسئلة كثيرة. وفجأة انفجر الموقف، هذا الانفجار تصاحب مع أنماط جديدة لوسائل الاتصال «الفضائيات والانترنت» ولو قست زمنيّاً تجد تجاورًا تامًا بين الفضائيات والانترنت والرواية. ثلاثة أشياء وقعت في وقت واحد، مما يعني أن الانترنت والفضائيات صارت هي مجالاً للنشر غير المراقب، صار فيه مجال لتجاوز الرقيب.

هذا الاختمار السردي والاكتناز الحكائي كان يحكم الرتاج عليه بفعل رقيب. إما رقيب الذات أو رقيب المجتمع أو رقيب النشر... الخ. كل أنواع الرقباء ربما، بما فيها الاسم. والاسم كاسم يمثل رقيبًا. وأن تكتب نصّاً باسمك الحقيقي. الاسم الحقيقي، يحمل عائلة، يحمل ثقافة، يحمل هوية، يحمل مسؤولية. والانترنت أتاح الآن أن يتحرر الإنسان من اسمه، يكتب بغير اسمه ويتحرر أيضاً من المسؤول الثقافي في جريدة أو مجلة... الخ. فجاء الكلام الذي كان لا يجرؤ أحد أن يقوله على المستوى الشخصي ولا يجرؤ أحد أن يضع اسمه عليه.

وبإزاء هذا خطوة و خطوة، أنا أرى أن شقة الحرية هي المسؤولة أصلا عن هذه الدرجة. وإذا ما فكرنا في غازي القصيبي كواحد ينتمي إلى مؤسسة ثقافية واجتماعية ورسمية - هو



رمز لكل أنواع المؤسسات سواء الثقافي أو الاجتماعي أو الرسمي- ويكتب رواية يحكي فيها عن طالب يدرس في مدينة القاهرة وتجاربه هناك. عادة هذه الأمور لا يقولها أحد في سن غازي القصيبي ولا بموقعه ولكنه ببساطة قالها وكتبها في رواية. هذه جرأة نادرة في حينها. لما صدرت هذه الرواية بدأ آخرون يشعرون أن هذا جسر بين ضفتي عمل: ضفة الصمت وضفة البوح، فعبروا.

■ ولكن أرى أن بنات الرياض هي أكثر تحريضًا من شقة الحرية على هذا الانفتاح الروائي؟ ما رأيك؟

- نحن نقول: حين يخلع الإنسان مخاوفه ويتخلص من منظومة الرقباء داخله، يبدأ بالكتابة. وبذلك نستطيع أن نقول أن شقة الحرية هي التي فتحت الباب. حينما نأتي إلى رواية بنات الرياض لرجاء الصانع أثرت تأثيرًا كبيرًا من حيث إن الاستجابة لها كانت عالية جدا. يعني على مستوى القراءة و على مستوى كتابة النقاد وعلى مستوى اللقاءات الإعلامية. ومن ثم كل من لديه قصة صار يتصور أو تتصور نفسها صيغة أخرى لرجاء الصانع. ستكون ضيفة فضائيات، ستكون ضيفة على النقاد، كل النقاد، ستكون ضيفة على القراء، كل القراء. ومن ثم بدأ كل إنسان يقول: لم لا أفعل هذا أنا أيضاً.

■ كيف ترى نسبة نجاح القاصين الذين انتقلوا إلى كتابة الرواية؟

- لا بأس إلى حد ما. ولكن تأسرهم، وتحاصرهم القصة القصيرة. القصة القصيرة التي تلاحق صاحبها باستمرار هي خطرة جداً. إن الشخص الذي تدرب على كتابة القصة القصيرة مدة طويلة جدّاً، هي خطرة عليه، خاصة إذا ما انتقل إلى كتابة الرواية. لذا أنت ترى أن معظم الروائيين في العالم كله ليسوا كتاب قصة قصيرة. أو تكون عندهم القصة القصيرة ضعيفة أو هزيلة بحيث لا يمكن أن ينظر إليهم عبر القصة القصيرة. نجيب محفوظ عنده قصص قصيرة ولكن لا أحد يقيم لها اعتبارًا. ليست هي نجيب محفوظ ببساطة! أحمد شوقي عنده مسرحيات لكن لا يُنظر إليها. ليست هي أحمد شوقي! أحمد شوقي في الشعر. أنا قلت مرة عن غازي القصيبي الرجل الهارب من الشعر: ميزة غازي أنه استطاع أن يتخلص من الشعر. استطاع أن يتحرر من الشعر حينما يكتب نصّاً سرديًّا



كالعصفورية.

■ **علي الدميني شاعر، هل تحرر من الشعر عندما كتب الغيمة الرصاصية؟**

- علي الدميني لم يتحرر في الغيمة الرصاصية. لم يتحرر بشكل كافٍ، عقل علي الدميني عقل إبداعي لو استمر في الكتابة الروائية ولم يتوقف. لكن أنت تعرف أنه بعد تجربته الروائية عاد إلى الشعر. مقحمًا نفسه بمزيد من الشعر. هو بمقدار ما يريد الابتعاد عن الشعر، الشعر يجره إليه، ثم يوقعه في حبائله. لكن لو أن علي الدميني تخلص وحرر نفسه من الشعرية، لاستطاع أن يكتب لنا نصّاً روائّياً.

● عبده خال لم يكتب روايته بعد

■ **عبده خال كقاص، بعد خمس روايات، ألم يستطع أن يتخلص من القصة القصيرة؟**

- أعتقد أن عبده خال يرتقي شيئاً فشيئاً تجاه النص الروائي. لكن إلى الآن لم يكتب روايته. الرواية التي سيكتبها عبده خال إلى الآن لم تُكتب. وإذا راقبت مسيرته فسأقول: أنه سيكتبها. شريطة أن يتحرر من شيئين ما زالا يلاحقانه، يمسكان بتلابيبه: اللغة الشعرية، التي يتخلص منها أحياناً ويعود إليها في الرواية نفسها أحيانًا أخرى. في الرواية الواحدة تجده يشعر كثيرًا في صفحات ويتخلص منها في صفحات، فهو لم يحسم أمره، وهذه واحدة. أما الثانية فهي الإكثار، يريد أن يقول كل شيء. وهناك أشياء كثيرة بإمكانه أن يتجاوز عنها وأن يتركها لو تحرر من العقدتين. وهو طبعًا يتحرر منهما أحياناً ويعود إليهما أحياناً كما أشرت. لا يزال إلى الآن في صراع بينه وبين نفسه مع هاتين العقدتين.

■ **ولكن أليس تباين اللغة في الرواية الواحدة هو تكنيكًا من الروائي ؟**

- يمكن أن يكون تكنيكًا. ولكن أنا أتحدث عن الذي انتهى به المطاف إلى الصفحات. ويمكن يقصد هو تكنيكًا ولا تثريب في ذلك. لكن الذي انتهى على الصفحات أن الرواية أرهقت بهذا. وأحيانًا أنت تقصد تكنيكًا معينًا وتريد أن تفعل هذا التكنيك، ولكن الذي ينتهي أن النص يرهق من التكنيك. هناك مصطلح في النقد وهو التشبع الجمالي. الجمالية



ترهق النص لأنه شبع وزاد.

● «الآخرون» قصة قصيرة، والغلاف الأخير هو كل الرواية

■ **لأن رواية «الآخرون» تتحدث عن حالة خاصة، اعتبرت الرواية رواية غير سعودية؟**

– لا لم أقل هذا. يجب أن نقرر أنها سعودية أو غير سعودية وما المقصود بالسعودية. رواية المجتمع السعودي هي التي تحكي عن المجتمع السعودي. عن حالة اجتماعية سعودية، ومثلما حكى نجيب محفوظ عن الحالة الاجتماعية المصرية أو ديكنز أو ماركيز، فأنت عندما تقرأ ماركيز، أنت تقرأ جنوب أمريكا، تقرأ الناس، تقرأ الغجر، والمشعوذين السحرة، والشحاذين... إلخ. أنت تقرأ الناس وتراهم.

فارق بين الرواية التي هي رواية الحالة الاجتماعية، ورواية هي رواية شريحة محددة، أو حالة محددة أو وضع محدد. "الآخرون" ليست رواية مجتمع، ليست رواية حالة اجتماعية، هي رواية حالة خاصة. هذه الحالة موجودة في الشرق وفي الغرب، وفي كل مكان. هي وصفت هذه الحالة، ووصفها لهذه الحالة لا يعني أنها هنا تكتب عن شريحة اجتماعية. هي تكتب حالة من الحالات الإنسانية تحدث في أي مكان وفي أي زمان.

■ **وكيف ترى الرواية فنيّاً؟**

– فنيّاً فيها مشكلة، لو قرأت الكلام الأخير على الغلاف الأخير، لوجدت أن الكلام هو الرواية كلها. لو جرب أحدهم مثلا واكتفى بقراءة الغلاف وترك الرواية لن يخسر شيئًا. فالرواية تبدأ مع «ضي» وعلاقتها مع البطلة. نفس الأمر يتكرر مع الأخريات، دون أي تطور من أي نوع، والسرد هنا لا يتطور، لا يدخل في مجاهل جديدة ولا ينمو. أنت كقارئ تظل تقرأ إلى نهاية الرواية، آملاً في أن يتطور الحدث. أن ينفجر الحدث، يتغير الحدث، يفضي بك إلى شيء، يدخلك إلى شيء، لا يدخلك إلى شيء. يعني لو اكتفيت أنت بقراءة الغلاف. والغلاف طبعاً كان يحكي عن العلاقة مع «ضي» ولا أستطيع أن أقول إن هذه مصادفة، الواقع أن هذا هو النص أصلاً. والذي اختار هذا الجزء –ولا أدري هل هو الناشر أم المؤلفة فعلاً وضع يده على كل ما هو هنالك. ولا شيء غير ذلك. هذا لا يعطي مفهوماً للسرد. هذا ليس



سردًا قصصّياً. نحن هنا لسنا أمام فن روائي، نحن أمام قصة قصيرة مكثفة في لحظة من اللحظات، ثم فُردت فنقص تكثيفها. حتى على مستوى أداء الكاتبة نفسها أرهقت وملت. لأنها تكرر كل شيء في الرواية.

● رجاء عالم ارستقراطية في كل شيء

■ على مستوى الكتابة السردية. من الروائي الذي تجده يتميز في التكنيك؟

– والله كثير. لا أستطيع أن أحدد أحدًا. هناك أعمال تقرؤها وتقول إنها أعمال جيدة. ولكن عندما تقرأ أعمال رجاء عالم تقول إنها فنانة بدرجة عالية. في قدرتها اللغوية، قدرتها التقنية، قدرتها على اللعب بالنص، قدرتها على التنويع. ولكن يأتيك عيب آخر. رجاء عالم ارستقراطية في كل شيء، في نفسها، في عالمها، في شخوصها، في ذاتها، في مقروئيتها. ولا يقرؤها أيضًا إلا طبقة خاصة. فتلاحظ أنت أحيانًا أنها تتقن فنيّاً لكنك تفقد نواحي أخرى.

■ ولكن ألا تلاحظ أن رجاء عالم تراجعت عن نخبويتها في روايتي خاتم وستر؟

– تراجعت نعم، ولكن شخصيتها لا تزال. صعب أن تتراجع عن ذاتك، صعب تغيير جلدك. التغيير لم يكن التغير الجذري الكافي الذي يحول ستر مثلاً إلى شيء شبيه ببنات الرياض. لا يوجد مقارنة بين الروايتين. لا على درجة المقروئية، ولا على درجة تناول الشخصية التي تكون واقعية، كأنها سواليفية على نمط نجيب محفوظ، ووضعها بين دفتي كتاب. نحن في زمن ثقافة الصورة. الصورة السريعة الملونة والمباشرة والمتغيرة بسرعة. النص الذي لا يأخذ هذه السمات، لا يجد مقروئية.

ولو سألتني أنا ما الشيء الذي يمكن أن تصرف وقتك عليه؟ أقول: رجاء عالم نعم، لكن لو سألت الناس سيقولون: لا. أنا هنا في مجال النقد الثقافي يهمني ما يقوله الناس، وبغض النظر عن ما أقوله أنا. لأن رد فعل الناس هو الذي يساعدني على معرفة ما الخبر، وما القصة. فكثير يلومونني لماذا كتبت عن بنات الرياض وأيضًا سأكتب عنها. الحقيقة أن ردة الفعل على بنات



الرياض يوجب علي كواحد عنده اهتمام بالنقد الثقافي أن يسأل ما الذي جعل الناس ينساقون وراء هذا النص. فالمسألة ليست نصّاً بذاته، هي ردود الفعل تجاه النص. وهنا تأتي الأهمية. ردود الفعل هي التي تكشف لك عن الواقعية الاجتماعية، والأنساق الثقافية والاجتماعية في المجتمع.

■ **ألا تعتقد أن احتجاب رجاء عالم عن الإعلام لعب دورًا في عدم مقروئيتها ؟**

– لا أظن. يعني رجاء الصانع ما كان أحد يعرفها على الإطلاق. ليس احتجابًا بل جهل تام مائة بالمائة.

■ **ولكن رجاء الصانع تفاعلت مع الإعلام؟**

– الإعلام طرق بابها، الإعلام جاء إليها. هي لم تأتِ إلى الإعلام. نصها أتى بالقراء إليها وأتى بالإعلام.

■ **رجاء الصانع أيضًا أنشأت موقعًا الكترونيًا مع صدور روايتها مما ساهم في تفاعل القراء مع الرواية؟**

– متى هذا !! ولا أحد شافه. أنا علمت عن رجاء الصانع من المثقفين وكلهم كتاب جادين، لم يفتح أحدهم الأنترنت في عمره ولا نظر إليه. وقعت أيديهم على الرواية والرواية فرضت نفسها. يوجد ألف واحد فتح موقعًا إلكترونيًا غير رجاء الصانع ولم يلتفت إليهم أحد. فالقضية إذٍ ليست في موقع على الانترنت. القضية هي النص ذاته.

■ **أنا كصحفي حاولت كثيرًا مع رجاء عالم في إجراء حوار صحفي ولكنها ترفض.. لعبة الاحتجاب لدى رجاء تقلل من فرص مقروئيتها؟**

– أنت لا يجب أن تقيس على نفسك، لأنك داخل النخبوية، أنت لست قارئًا عامّاً. أنت إنسان يعمل في الصحافة الثقافية. وفي الصحافة الثقافية يصبح اسم رجاء عالم من أبرز الأسماء، خارج إطار الثقافة، وخارج إطار النخبة الثقافية. لو ذهبت تسأل الناس عن رجاء عالم، سيقولون: «لا نعرفها!».

لكن اسأل الناس عن رجاء الصانع كلهم يعرفونها. اذهب إلى النخبة الثقافية وقل



لهم رجاء الصانع، سيبدؤون بإعطاء استثناءات عن رجاء الصانع، إنما هي واحد كتب لها، والكثير من الكلام الذي أنت تعرفه. فيجب علينا أن لا نأخذ معايير، ليست هي معايير للانتشار، ونظنها معايير انتشار النص. النص بحد ذاته يجب أن تكون له القدرة على أن يجذب الناس، أو له القدرة على أن ينفر الناس. هذه آليات معقدة جدّاً، وأحيانا لا نكتشفها إلا عندما ينشر النص. هناك قوانين للاستجابة لا يمكن التنبؤ بها، ولا يمكن أن نحددها ولكن إذا وقعت، نستطيع حينئذ أن نستقرئها.

■ **هل أصبح الروائي السعودي يكتب ما يعتقد أنه يثير القارئ؟**

- بالضبط. ومن دون أن نسمي. هناك من يكتب رغبة في أن يستثير القارئ، حتى يحظى بدرجة تسويق عالية.

■ **كيف ترى رواية جاهلية ؟**

- الرواية مجرد مقالة. أنا أرى أن هذا نوع من المقالة. النص سمي رواية ظلماً. النص صيغ على شكل مقالة. ليست هذه الكتابة الروائية. الكاتبة أرهقت نفسها بالدرجة العالية من الوعي القرائي والثقافي، ونبشت في بطون الكتب ووضعتها في النص. هذا ليس بشغل رواية.

■ **في مسألة مصاير اللون، هل قدمت ليلى رؤية جديدة في جاهلية؟**

- هذه المسألة موجودة عند الاجتماعيين، الصحافيين، الإعلاميين. الموضوع هذا مطروق كثيرًا. والرواية لا تقدم رؤية. الرواية تقدم صناعة شخوص. السؤال: هل صنعت شخوصًا سردية؟ وهل تصف، وتنبش في حقائق الإشكالات الإنسانية أم لا؟ الجواب لا. أما الرواية فبما أنها مقالة كما قلت فقدمت رؤية.

● الآخر في الرواية المحلية

■ **كيف ترى صورة الآخر في الرواية السعودية ؟**

- الرواية الآن مشغولة بالذات، مشغولة بالذات الداخلية، مسؤولة بالذات مع الذات.



والمحيط الدائري حول الذات. والروايات التي تعاملت مع الذات هي الآن التي اليد عليها، نارها حامية. لكن مع الآخر، كانت الروايات المبكرة لحامد دمنهوري وغيره، كانت تتعامل مع الآخر، هروب عن الذات، هروب من الواقع. كل هذا هروب من التعامل مع الذات. الآن صار التعامل على الذات. فنحن ما زلنا الآن في طور نخل الذات.

■ **هل هناك تنميط للشخصيات العربية والأجنبية في الروايات المحلية؟**

– هذا موجود وهذا مبحث آخر. لأنه ليس لب الموضوع. ليس هو قضية السرد. هذه ذيول داخل المتن السردي. ولو أردنا تتبعها فهي مجرد انعكاسات للصور النمطية في الشارع العام. لم يقدم أحد تشخيصًا سرديًا حتى الآن.

■ **ولكن أميمة الخميس قدمت الآخر بشكل مختلف في البحريات؟**

ليس في البحريات فقط. أميمة حتى في قصصها القصيرة، مهتمة دائمًا في شخوصها النسوية وعوالمها هي عن ذوات نسوية غير سعودية، وتضعها في بوتقة المجتمع السعودي. وتدخل في هذه الفراغات بين المنطقتين. أميمة كاتبة واعية وذكية جدّاً ومهمومة بهذه المسألة من وقت مبكر. مشروع أميمة مختلف عن أي مشروع آخر، هي تكتب بخطة معرفية واضحة.

■ **هل نجحت في مشروعها؟**

– أميمة ماهرة، لكن إلى الآن لم أكتب عن البحريات. ما زلت أنتظر قليلاً. أن أرى لأميمة أشياء أخرى. لأن أميمة بالنسبة لي، من أبرز الأديبات السعوديات، هي ورجاء ونورة الغامدي. عندهن قدرات عالية جدّاً. كتبت عن أميمة لمّا كانت قاصة في القصة القصيرة، وكتبت عن رجاء عالم، أما نورة الغامدي فلم أكتب عنها بعد لكن سأفعل إن شاء الله. وما زلت بانتظار شيء لأميمة وكذلك بدرية البشر.

■ **عدم الكتابة عن تلك الرواية لأنها لم تكن مقنعة لك؟**

– لا، لا. ليست قضية مقنعة أو غير مقنعة. فارق بين قول مقنعة أو لا. لو قررت أن هذا



سقف أميمة لكتبت. أنا الآن لم أقرر أن هذا هو السقف الأعلى عند أميمة. ما زال السقف الأعلى سيأتي عندها.

● القصيبي والهروب من الواقع الاجتماعي

■ هل لدينا رواية نفسية؟

- العصفورية. طبعاً رواية نفسية!

■ هل تصنف روايات غازي القصيبي على أنها روايات سعودية؟

- ليش لا.. هو سعودي!

■ ولكن أحداث روايات غازي القصيبي غالباً ما تكون خارج السعودية؟

- أنت تضع يدك على نقطة مهمة جدّاً. هل إذا قلنا رواية سعودية نقصد بها سعودية، نسبة إلى الكاتب أو الكاتبة؟ أم نسبة إلى الأحداث نفسها، أحداث من البيئة السعودية؟ إذا كنا نحكي عن البيئة السعودية سيختلف الأمر. مع أن الشخوص في العصفورية شخوص سعودية، لكن عاشت في بيروت والقاهرة. رواية العصفورية هي من الروايات المحيرة، ولذلك وصفتها أنها رواية ما بعد الحداثة، لأنها رواية متجاوزة لكل شروط القيد النصي، ومنفجرة من داخلها. أنا كتبت عن المعلومة في العصفورية، المعلومة بوصفها شخصية سردية. الشخصية السردية في العصفورية هي المعلومة، ومن ثم لها ابتكاراتها الخاصة.

■ وما سر ترحيل غازي القصيبي لشخوصه إلى الخارج؟

- غازي عاش في كل الأمكنة. في البحرين، في القاهرة، في أمريكا، في لندن. وبالتالي ينتمي إلى كل الأمكنة التي عاش فيها. ولكن بإمكانك أن تقول إنه يهرب من الواقع الاجتماعي لو أردت أن تقول هذا. لكن أنا يصعب علي أن أقول هذا، لا لشيء إلا لأني أمام أعمال ناجحة.

● عابد خزندار لم يقرأ تلك الروايات

■ كيف رأيت مقالة عابد خزندار عن وصفه لبعض الروايات السعودية بالجنسية؟

- مقالة الأستاذ عابد خزندار لم تكن مقنعة. كتبها وكأنه مستعجل جدّاً. بدليل أنه وصف



بعض الروايات بأنها جنسية وهي لم تكن كذلك. وكان فيها عوامل أخرى كان من الممكن أن ينتقدها في الرواية نفسها بدل تصنيفها لكنه لم يفعل. أظنه لم يقرأ تلك الروايات.

■ **ربما تصفح تلك الروايات؟**

– ربما تصفحاً. ولكن أنا أستغرب أن هناك نواحي مهمة، لا يملك أحد أن يقرأ تلك الروايات وألا يتكلم عنها، لكنه لم يشر إليها، وذهب إلى التركيز على جنسية هذه الروايات، وبعض النماذج التي ذكرها لم تكن بتلك الجنسية التي يقولها. لقد أشار إلى نماذج أخرى غربية، أكثر جنسية من هذه. وقال أن الجنس هناك موظف لغرض سردي. إن ما الذي لا يجعل هذه الروايات السعودية تفعل هذا التوظيف نفسه؟!

• الرواية وأزمة الخليج

■ **الرواية السعودية هل دونت أزمة الخليج روائيّاً؟**

– لا بد أن نشير إلى رواية سعد الدوسري الرياض نوفمبر. ولو نشرت الرواية في حينها، فلا شك أنها كانت ستكتب تاريخ الرواية عندنا. كذلك رواية إبراهيم الخضير «عودة الأيام الأولى» سجلت أحداث أزمة الخليج. ولكن الفارق أن لسعد الدوسري مهارة عالية، وكنت أتمنى لو أنه نشر روايته. كانت من أهم روايات حالة الغزو.

■ **كيف تكتب رواية الحرب؟**

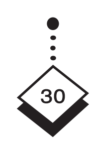
– يكتبها أناس إما أن يكونوا عاشوا حالة الحرب فعلاً، أو يكونوا استخلصوا أوراقها. مثلما فعل أمبرتو أيكو مثلاً، في استخلاص أوراق الوسطى في إيطاليا و أوروبا، فوضعك هناك. وضع نفسه هناك ووضعك أنت هناك. فإما أن تستخلص أوراق مرحلة من المراحل وتستطيع أن تتقمص الحالة النفسية والاجتماعية والتاريخية لتلك المرحلة. أو أن تكون قد عايشتها فعلاً. ولكن تحتاج إلى تكوين النص، من واقع، إلى نصِّ سردي. وهذه اللعبة خطرة جدّاً.

■ **هل تعتبر تلك الروايات كتاريخ؟**

– لا.. فكلما جنح الروائي للتاريخ ضعف الجانب السردي.

• رواية ميمونة مجرد اجتهادات بسيطة

■ **الرواية التاريخية مفقودة عندنا؟**



- نعم. لا توجد عندنا رواية تاريخية.

■ **رواية ميمونة لمحمود ترواري ألا يمكن أن نصنفها رواية تاريخية؟**

- صعب أن نسميها رواية. أي تاريخ هذا؟ وما نوع التاريخ الذي سجلته الرواية؟

■ **تسجيله لتاريخ السود وانتقالهم من أفريقيا إلى مكة؟**

يا أخي، حين ترى وترى أنت رواية الجذور، وتشوف الروايات في الأدب الغربي، لا يمكن أن نسمي رواية محمود شيئًا. هذه اجتهادات بسيطة. ولكن عندما تذهب إلى رواية «الجذور» وترى كيف أن كاتبها نبش تاريخ السود والعبودية فأراك العذاب، وكأنك أنت الذي داخل تنور النار وأنت الذي تحترق.

■ **هل نقول محمود فشل في روايته؟**

لا أدري عن ظروف محمود. لا أدري عن مراجع محمود، ولا أدري عن قدرات محمود، في أن يصير مثل الروائيين الذين يكتبون الرواية التاريخية. الرواية التاريخية صعبة. حتى على مستوى العالم العربي لا نجدها بالشكل المطلوب. بدأها جورجي زيدان في محاولات ولكن كانت أقرب إلى الوثائق. حنا مينا ممكن أن نقول: إنه أرخ وكتب عن البحر وحياة البحارة، لأنه كان نفسه بحارًا فدخل هذا الجو.

الرواية التاريخية تحتاج أولاً إلى كمية عالية من الوثائق، إلى كمية عالية من الوضوح والصدق مع الإشكالات بشكل واضح. إذا بدأت تناقض نفسك فلن تكتب رواية تاريخية.

● مدن الملح بيان حزبي

■ **مدن الملح ألا تعتبر وراية تاريخية؟**

- مدن الملح رواية سطحية جدّاً.

■ **برغم اتكائها على وثائق ومرويات؟**

- إذا تأملت في وثائقها ومروياتها تجدها ضعيفة. ولا يمكن أن نسميها وثائق. وثائق



الجزيرة العربية، والنفط، ورحلات العقيلات معروفة. رغم أنه ابن عائلة من العقيلات، ولكن ليس في روايته هذه الوثائقية.

■ **هل الرؤية الأيدلوجية التي كتبت بها مدن الملح، أضعفت الرواية فنيّاً؟**

- بكل تأكيد. الرواية كأنها بيان حزبي. أكثر مما هي عمل روائي. ولذلك عبدالرحمن منيف نجح في الروايات التي تحرر فيها من الضاغط الأيدلوجي. ولكن لما كتب مدن الملح كان الضاغط الأيدلوجي عاليًا، وكانت أشبه ببيان سياسي وتنبؤات سياسية بأن الوضع سيكون كذا وكذا.

■ **شخصية متعب الهذال في مدن الملح ألم تكن متطرفة؟**

- ممكن أن تكون متطرفة. بس القضية على الشكل العام للرواية. الخماسية كلها غير مقنعة لمثلي ومثلك. عشنا الجو نفسه، عشنا الحياة الاجتماعية، ونعرف الوقائع الاجتماعية ولا نراها في النص.

■ **في فترة سابقة، كان هناك تمجيد لشخصية متعب الهذال؟**

- من الذي مجّده ؟

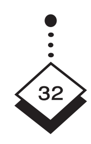
■ **كتاب ونقاد في الوسط الثقافي ؟**

- وجهة نظرهم. ولكن بالنسبة لي أنا، ومنذ ظهور الرواية الأول، عقدنا لها جلسة طويلة في النادي الأدبي بجدة. وناقشناها وكان رأيي واضحًا. كانت صدمة، كانت خيبة أمل. لم يكن النص الذي يجسد الحالة، ويحول الحدث إلى شخصية سردية، لم يحدث هذا في مدن الملح.

● الرواية السعودية والتعبير الاجتماعي

■ **هل الرواية السعودية هي التي تعبر الآن عن المجتمع؟**

- طبعًا لا. هي واحد من التعبيرات الاجتماعية، هي خطاب كنا نحظره على أنفسنا، كنا نمنع أنفسنا عنه، وفتحنا هذا التعبير، والرواية هي جزء من التعبيرات. لكن إذا نظرت إلى



الانترنت، الانترنت خطير جدّاً في مجال التعبير. أيضًا الرسائل في الفضائيات هي أيضا من صيغ التعبير. وأنا هنا لا أمدح ولا أذم. أنا أحب التعرف على الظاهرة الاجتماعية، الظاهرة الاجتماعية لكي أتعرف عليها، أحتاج الرواية، أحتاج الفضائيات، ورؤية الخطاب التواصلي أي نوع هو. وأحتاج إلى الانترنت أيضاً، وتتبع ما فيه. هذه كلها تعطيك صورًا عن الواقع الاجتماعي. الذي لو لم تر فيه هذه الفتحات لأصبحت معزولاً عنه.

■ في ظل هذا الزخم في الرواية المحلية. هل جاء الوقت لظهور الرواية الشعبية؟

- مفروض! إذا رأينا خط الروايات في الغرب، نجد روايات الجيب، الروايات الأفضل مبيعاً.

وفيه الروايات الجادة مثل روايات امبرتو ايكو، والتي عندما تقرؤها تشعر وكأنك تقرأ أعمالاً علمية، ضخمة وجادة وتحتاج إلى جهد. وهذا الفرز سيوجد، فالرواية الشعبية هي رواية تسلية وتزجية وقت كالروايات التي تقرأ في القطار مثلاً.

● قصائد علوان بايخة وصوفيا من الروايات الفاشلات

■ في صوفيا هل تجاوز محمد حسن علوان سقف الكفاية؟

- لا أظن، أنا قلت لمحمد: «يا محمد، أنت ستكتب عشرين رواية، خمسة عشرة رواية ناجحة، وخمسًا فاشلة. » المشكلة أن الخمس الفاشلات لا ندري أيها؟ هل هي الرواية رقم ٣ أو ٤ أو ٦؟ فسقف الكفاية لا شك أنها من الخمس عشرة الناجحة. وصوفيا من الخمس الفاشلات.

■ أين المشكلة في صوفيا؟

- أعتقد أن محمد أنهك نفسه في سقف الكفاية. طاقته الحادة المتوثبة المتفجرة مع النص، أتلفها في سقف الكفاية. لما جاء إلى صوفيا لم يشتغل على النص بشكل كافٍ.

■ هل هي ضريبة نجاح العمل الأول؟

- لا، لا. محمد ذكي وعنده وعي وعنده لغة غنية في خيالها. لغة من الخيال السردي. أحياناً يجنح إلى الشعر، ولكن عندما يجيء إلى الشعر يكون ضعيفًا، لأن الجانب السردي



أقوى من الجانب الشعري. وإن كان شكلها كأنها شعرية، فلا يمكن أن أقول عن محمد ضريبة النجاح الأول، لا، هي أحيانًا ضريبة التشبع النفسي، الذي فيه النفس لم تتق بعد إلى الانفجار مرة أخرى.

■ هل نجح في توظيف اللغة الشعرية لخدمة السرد؟

– علوان نجح في توظيف لغته. وطبعاً لا أقول : إنها لغة شعرية، يبدو عليها لغة شعرية، ولكن ليست لغة شعرية. لأنه عندما كتب قصائد صارت بايخة. الذي يكتبه لغة أنيقة جدّاً كأناقة الشعر لكنها لغة خيالية، مشبعة بالخيال، تحريك اللغة على ألسنة الأبطال في النص كان متقنًا. لذلك لم تحاصره اللغة هنا.

■ ولكن الحدث غائب في روايات علوان؟

– هذا نوع من الروايات يستخدم اللغة كتجسيد للحدث. وكما قلنا إن المعلومة عند غازي القصيبي شخصية سردية. هنا اللغة شخصية سردية. هذا نوع من المحاولات في السرد. ولكن هذا نوع خطير جدّاً، لأنه يوقع صاحبه في نص آخر. كما جرى لأحلام مستغانمي مثلاً. كتبت رواية واحدة. والباقي لا يمكن أن تطلق عليه اسم رواية.

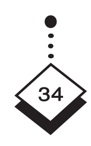
■ هل نقول: إن محمد تأثر بأحلام مستغانمي لذا فشلت صوفيا؟

– لا أظن، ولا أميل لهذا الرأي. أحيانًا القارئ يجد تشابهات، فيظن أن هذا هو من هذا. لو كان متأثرًا بأحلام مستغانمي لوقع في مأزق «فوضى الحواس»، وليس ذاكرة الجسد. لأن أحلام مستغانمي وقعت في فوضى الحواس وعابر سرير ولم تستطع. محمد لو تأثر لم يستطع. المتأثر عادة يتعثر في الطريق.

● السينما والرواية

■ كيف ترى قدرة الروائي السعودي على تجسيد الشخصيات الروائية التي تسكن الذاكرة ؟

– ما زال الوقت مبكرًا. أنت تحتاج روائيًا مثل نجيب محفوظ يكتب على مدى ستين عام،



ويخرج لي مائة نص. عندما تأتي شخصية «سي السيد» التي استقرت في الثقافة كلها، في النصوص، في الأغاني، في الأمثلة، في البحث العلمي، في النظريات المعرفية. لكن هذا متى صار؟ لأن نجيب محفوظ كتب عنها ثلاث روايات، بعد ذلك عززها و حقق هو نجاحات أخرى بعدها فتعززت أكثر. النجاحات اللاحقة تؤثر على النصوص القديمة وتقويها.

■ **هل الفيلم السينمائي عزز حضور شخصيات نجيب محفوظ؟**

لا أظن. أنا لم أشاهد أفلامًا. نحن جيل لم نكن نشاهد السينما. ولكن قرأنا نجيب محفوظ وتأثرنا به، وكنا نتسابق لقراءة رواياته. ولم نكن نعرف السينما في ذلك الوقت.

■ **ألا تعتقد أن الدراما تعزز حضور الرواية ؟**

– الواقع لا. لأنه كل مرة تشاهد فيلمًا سينمائيًا تجد أنه جنى على الرواية. فيلم اسم الوردة لأمبرتو أيكو كان فيلمًا سيئًا جدّاً، كذلك شفرة دافنشي لما ظهرت في السينما كانت سيئة جدّاً. روايات نجيب محفوظ أنا قرأتها وبعد ذلك متأخرًا شاهدت بعضها كأفلام، وكانت سيئة. لم تعطني جو الرواية على الإطلاق. ولم تدفع بي إلى إلغاء القراءة. ولولا أني قرأتها، وسوف أقرؤها لأن نجيب محفوظ يكتبها وليس لأنها مثلت في فيلم سينمائي.

• يوسف المحيميد والصناعة في الكتابة

■ بعد ثلاث روايات، كيف ترى تجربة يوسف المحيميد؟

– فيها اعتساف للذات. اعتساف للنص، لا يأخذ راحته لا مع نصه ولا مع نفسه ولا مع شخوصه. تعرف في التجربة الشعرية قديما ظهر البديع عند العرب. وصار البديع صنعة. ففيه كتابة روائية وفيه صناعة كتابة.

■ **هل الصناعة عند يوسف لا تصل إلى مرحلة الاحترافية؟**

– لا. الصناعة لديه أعلى من الحرفية. سأعطيك مثالاً عن الطيب الصالح، تشعر أنك أمام إنسان في مقهى و «يسولف»، لكن هذه هي الحرفية الراقية جدّاً، ومع ذلك قد لا يبدو



عليها أنها حرفية.

■ هل هي عفوية الكتابة؟

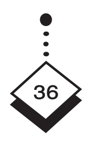
– ليست هي العفوية بالتحديد، يبدو عليها عفوية، ولكن هي أخطر من العفوية. نجيب محفوظ مثلاً، لا تظن رواياته أنها مجرد عفوية. يأخذ ورقة وقلمًا ويكتب كيفما اتفق. الواقع أنه لا يفعل ذلك. نجيب محفوظ صناعة معقدة. وقلت من قبل عن مصطلح السهل الممتنع. الذي إذا رأيته ظننت أنك تستطيع أن تفعل مثله. ولكن إذا حاولت عجزت. إذا قرأت لحمزة توف، الطيب الصالح، ماركيز، كل هؤلاء يعيدون ترتيب عقلك وحتى ذهنك، وغالبًا ما يضرب بألف ليلة وليلة كمثال في حرفية الكتابة. وكذلك عندما تقرأ لعبدالكريم الجهيمان في تدوينه للأساطير الشعبية. هنا أنت أمام نصوص تشعر كأن النص مكتوب بحرفية عالية جدّاً، إلى درجة اللا حرفية. وهناك مقولة للشاعر الانجليزي (شيلي): «القاعدة الذهبية هي اللاقاعدة». هذه اللعبة الكتابية خطرة جدّاً. كيف تجعل القاعدة وكأنها غير موجودة. فيها وعي دقيق جدّاً، والبعض لديه حرفنة الصناعة، مهارة أن يصنع. والبعض الآخر يجعل صنعة الإبداع وكأنها لا صنعة وهي مفقودة لدى الكثير.

■ هل هي مفقودة لدى يوسف المحيميد؟

– عنده وعند الكثير. البعض يدخل بنية أن يكون روائيّاً ناجحاً. تقرأ لهم وأنت تعرف أنه كتب النص، لأنه يريد أن يكون روائيًّا ناجحاً. يكشف نفسه في النص. وهناك نوع آخر عندما تسأله على المستوى الشخصي فيما كتب، يقول: «والله مدري! ولم أقصد هذا، هي جات كذا» طبعًا هو ليس بصادق. جزء من كلامه فيه صدق، وجزء لا. فيه صدق وفيه اللاصدق. لأنهم لم يكتبوا هكذا عشوائيّاً وتلقائيّاً وببساطة، لم تكن حالة هذيان. وما كتبوه كُتب بحرفية عالية جدّاً.

■ هل الايدولوجيا حاضرة في الرواية المحلية؟

– بالضرورة حاضرة، وكلهم مؤدلجون. حتى رجاء الصانع مؤدلجة، وكذلك غازي القصيبي. لكن الايدولوجيا درجات، أحيانًا عالية جدّاً، بحيث هي التي تكتب النص، والمؤلف



عاجز عن أن يفعل شيئاً حيال ذلك. وبعض النصوص، طبعًا النصوص الذكية جدّاً، المؤلف فيها يكتب، فتكون الأيدلوجيات والانحياز كلها تتسرب عبر الخطاب.

■ هل وصلنا إلى مرحلة أن نقول: لدينا روائي أو مؤلف سعودي؟

- لم نصل بعد إلى أن نقول: «المؤلف السعودي»! لم نصل إلى هذا المصطلح، ما زلنا في طور التجارب. تستطيع أن تحكي عن الروائي المصري، لأن تاريخ الرواية المصرية له مائة سنة، ولذلك فيه الروائي المصري، وسيتجه ذهنك تلقائيّاً إلى نجيب محفوظ، لأن مصرية نجيب محفوظ أعلى من أي كاتب مصري آخر. فنجيب اكتسب هذا المصطلح عبر سنين طويلة من الكتابة.

نحن لم نصل إلى تحقق هذا المصطلح. ليست المسألة أن يكون المرء سعوديّاً، وليست المسألة أن يكون الموضوع سعوديّاً، وليست المسألة أن تكون مبيعات الكتاب وانتشاره سعوديّاً، لذا لتحقيق هذا الشرط لا بد أن يكون لديك كاتب أو تيار يصنع وجوده بمعالم واضحة. إلى الآن ما زلنا عند نقطة الانفجار الروائي. إنه ببساطة بحر وانفجر.

■ لم يتشكل المشهد الروائي المحلي بعد؟

- قد يكون تشكل. لكن إلى الآن لم نستوعب هذا التشكلاً. وقد يكون متشكل إذا ما جاء شيء يغيره جذريّاً. لو استمر الحال على هذا المنوال لمدة عشر سنوات أخرى، من الآن فصاعدًا واستقرت الأمور على هذا الشكل سيصبح هذا هو النموذج. ولكن كل يوم يظهر لنا جديد. فمثلاً رجاء الصانع فاجأت الجميع بروايتها. روايتها كانت السبب في خلق انحراف كامل في خط الرواية عمومًا.

■ هل لأنها جاءت من خارج المشهد.. حدث هذا الانحراف؟

- هذه ملاحظة ذكية ودقيقة. المجيء من خارج المشهد، يجعلك غير مقيد بشروط المشهد، ومن ثم أنت حر، رجاء الصانع لا أحد يعرفها! اسمها غير متداول بين الناس، وهي لم تكن تقدم نفسها على أنها كاتبة أو أديبة أو شيء من هذه الأشياء، فهي تكتب دون أن تكون



تحت ضاغط أي شرط من الشروط، أو تحت حماية لاسم سابق. ليس عندها اسم سابق كي تحميه. ولكن في الرواية الثانية ستجد صعوبة كبيرة، لأن الرواية الأولى ستحاصرها وتلاحقها، سيلاحقها كل شيء.

■ **نبوءتك في روايتها الثانية، هل ستنجح؟**

- أعتقد أنها ستنجح. لأنها انتقلت إلى الدراسة في أمريكا، وبذلك ستحصل على استقلال ذهني وحياتي ووجودي عن الظرف السابق. ستدخل بظرف كامل مائة بالمائة من جديد. والدراسة العليا في أمريكا ستجعلها تصرف وقتها كله في الدراسة. فإذا فرغت من هذه المهمة ستفرغ وذهنها حدث فيه توازن بين المنطقتين.

■ **هل قرأت لعواض شاهر؟**

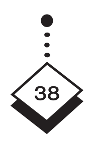
- قرأت روايته أو على خلف مرمى حجر. ولكن ربما كنت مشغولاً حين قرأت الرواية، لذا لم أعطِ النص حقه من التأمل. وحتى لا يُظلم عواض في هذا الحوار، أنا تركيزي على النصوص النسائية أكثر، لذلك لا تظن أنه تقليل لشأنه هو أو شأن الروائيين.

■ **أنت مشغول بالرواية النسوية. ألا تعتقد أنك ستصل إلى رؤية ذكورية لتلك النصوص؟**

- أنا أحاول أن أحرر نفسي من كل الانحيازات، أحاول ولا يعني بالضرورة أني سأنجح. الذي يدعي النجاح يكون غير صادق مع انحيازاته. انحيازاتنا أقوى منا، وحتمًا انحيازاتي ستسرب في الخطاب بطريقة واعية أو غير واعية. وسبق أن طرحت في البحرين مفهوم الناقد منقوداً، أنا كشخصية ناقدة يجب أن أكون منقوداً أيضاً. فأنا أستفيد من النقد الذي يوجه لخطابي، ومن أجل تحرير خطابي من هذه الانحيازات.

■ **هل وجدت اللغة المؤنثة التي تبحث عنها في الرواية النسوية؟**

- أنا لست بالضبط أبحث عنها، أنا إذا وجدتها أعلن عنها. وإنه من الصعب الوصول



إلى النص المؤنث المطلق.

■ **هل سقف الكفاية نص مؤنث؟**

- ليس بالضبط. فيها عناصر تأنيث لكن ليس نصًاً مؤنثاً. هو صعب ما يمكن أن نسميه بالنص المؤنث. انتهى مطاف المعرفة أصلاً، انتهى المطاف الإبداعي. هذا هدف الوصول إليه ربما يكون مستحيلاً، لكن الاقتراب منه هو الذي يعطي درجات في تغيير الخطاب، فأحيانًا بعض الأهداف تكون بعيدة المنال. وكلما صار الهدف بعيدا صارت الفكرة بعيدة، وصار الاتجاه باتجاهها أعلى، والاقتراب فيها يكون أعلى، ومن ثم تكون نسب مقارنة النص التقليدي أعلى.

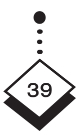
● القصة والتنوير

■ **قلت إن القصة القصيرة لم تلعب دورًا تنويرّاً؟**

- التنوير يأتي عبر انتشار المقروئية. ابحث عن نص قرئ بشكل عريض بعد ذلك ابحث عن أثره. أما نص لا يقرأ فكيف يكون له دور تنويري أو غير تنويري. التنوير مهمة جماهيرية وليست مهمة نخبوية. النخبة لا تحتاج إلى أحد كي ينورها.

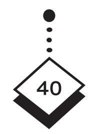
النخبة متنورون بشرطهم الخاص. والكلام عن التنوير عادة يحكى به أنه تنوير للجماهير. وأعتقد أن الجماهير أكثر استنارة من النخبة. في رأيي الشخصي أنهم أكثر وعياً، وأكثر أخلاقاً، وأكثر وطنية، وأكثر صدقاً من النخبة. هذا رأي مبني على قراءات واستنتاجات كثيرة. لأن المثقف مؤدلج ومنحاز لأيدلوجياته، وبالتالي تعميه هذه الأيدولوجيا عن أشياء أخرى.

المواطن العام، الفلاح، القروي، البدوي، الريفي، كل هؤلاء مفتوحة نفوسهم على الخيارات الصالحة. متى ما وجدوا خيارًا أصلح من خيار آخر أخذوا بالخيار الأصلح. إنما لو سألنا بعد ذلك عن نصوص تنويرية فالشرط لشيء يسمى تنويريّاً، هو أن يكون



جماهيريّاً. إذا لم يكن جماهيريّاً فهو ليس تنويريّاً.

المصدر : مجلة الإعلام والاتصال : ١٨ - ٤ - ٢٠٠٥.



عبدالله الغذامي:

المجتمع تدَّرب على أن الرواية واقعة طبيعية
وليست مفاجأة أو كارثية

● الروائيون والروائيات لا يطلبون رأي النقاد في الواقع هم يطلبون مديح النقاد.

■ قبل عامٍ تقريباً أجريتُ معك حواراً عن الرواية المحلية. وكان له صداه في الوسط الروائي. كيف وجدت ردود فعل الروائيين والروائيات على هذا الحوار؟

- طبعاً لم أقم بلومهم على ردة الفعل هذه، لأنه من الطبيعي أنهم كتبوا روايات وكانوا يتوقعون أن يجدوا ثناءً على أعمالهم. وهذا أمرٌ يحدث عند كل البشر. إذا توقعت الثناء ولم تجده فمن المؤكد أنك ستغضب. بالنسبة لي غضبهم مفهوم لكنني ومع الأسف الشديد لا أستطيع أن أكذب على نفسي ولا على الحقيقة. لذلك قلت رأيي وبكل تأكيد أعطيتهم الحقَ الكامل في الغضب. لأن هذا شعور بشري طبيعي. أي إن الأمر بالنسبة لي هو أنني أجبت على السؤال كما يجب أن يكون في عرفي.

■ بعد الحوار هل تواصل معك أحد منهم، أقصد تواصلاً شخصيّاً؟

- عادة لا أحبُّ أن أحوِّل الأشياء الشخصية إلى عموميات. ولكن حدثت اتصالات على المستوى الشخصي من عدد من الروائيين والروائيات. بعضهم سألوا لماذا لم أتحدث عنهم! وكان الجواب طبعاً واضحاً: أن طامي لم يسألني عنكم بالتحديد. لكن هذه الاتصالات كلها تدور في إطار الأحاديث الشخصية الخاصة.

■ إذاً لم تتضمن تلك الاتصالات تحاوراً حول الرواية؟

- لا لم يحدث، ولاحظ أن هناك مشكلة عويصة: الفهم العام صار الآن في الرواية وفي



ظن من يكتبها – المجموعة كلها – أنه لا يوجد من يكتب نصاً ويعتقد أنه ليس بجيد. ولذا فإن الانتظار المتوقع هو أن يجد ثناءً كما توقعاته، وهذه مفارقة عجيبة، أن تجد كثيراً من الروائيين والروائيات يتكلمون في الصحافة على أن النقاد لا يهتمون بهم. وإذا تكلم ناقد وأبدى الرأي الموجع في النص عادوا وغضبوا، بلغةٍ أخرى هم لا يطلبون رأي النقاد، إنهم يطلبون مديحهم. وهذه مشكلة ثقافية ومعرفية.

● الناقد والتسويق للرواية

■ **هل هذا يعني أن الناقد أصبح دوره ينحصر في التسويق للرواية؟**

– لا ليس كذلك. أنا أحلِّل العبارة التي تأتي وتتردد في الصحافة عموماً وليس عند الروائيين والروائيات فحسب. بل عند كل المبدعين حتى الشعراء والشاعرات. هناك كلام ينشر في الصحافة على أن «النقاد لا يهتمون بالأعمال الإبداعية». لو تتأمل في هذه الجملة وتسأل نفسك: لو جرى نقد سلبي لهذه الأعمال ماذا ستكون ردة الفعل؟. ستكون بالغضب طبعاً. مما يعني أن هذه الجملة إن فحصناها ليست صحيحة. إنها تعني «أن النقاد لا يمتدحون أعمالنا». الواضح أن هناك طلباً للمديح والثناء. هذه مغالطة أولى، أما الثانية فهي افتراض عدد من المبدعين والمبدعات أن الناقد إذا تكلم مثنياً على العمل فمعناه أن هذا سيساعد على تسويقه. وهذا تصور غير صحيح أيضاً. العمل في الواقع يسوِّق نفسه، امرؤ القيس أو هوميروس ومن قبلهما عندما كتبوا لم يكن بين أيديهم نقاد حتى يسوقوهم. ولكنهم انتشروا.

محمود درويش كمثال. الناس لا تنتظر أن تقرأ كلام النقاد عن محمود درويش كي تذهب إلى الاستماع إليه في أمسيته. في بيروت درويش ألقى أمسيته في ملعب كرة قدم امتلأ بالجمهور. ولو سألت هؤلاء لن تجد فيهم ولا واحداً في المائة قرأ الأعمال النقدية المكتوبة عن محمود درويش. لذلك أتمنى أن نتمعن في جملة أن النقاد لا يمدحوننا، كذلك عدم الظن بأن الرأي النقدي سيقوم بإشاعة المبدع أو المبدعة. فالإبداع سيسلك طريقه إلى الناس دون وسيط. ولا أعتقدُ شخصيّاً أن هناك من كُتب عنه مثلما كُتب عن أدونيس مثلاً. اسأل دور



النشر عن مبيعات كتب أدونيس ستجد الرقم ضئيلاً جدّاً جدّاً.

■ **ألا يعود هذا الأمر إلى أن أدونيس شاعر نخبوي؟**

– يعود إلى معادلة أن النقاد مهما كتبوا لا يستطيعون أن يشيعوا اسماً. الاسم يستطيع أن يشيع وينتشر بمجموعة آليات تتعلق بحالات الاستقبال. فمثلا لا يزال الناس يقرؤون (ألف ليلة وليلة) في الشرق وفي الغرب وعلى مدى التاريخ. (ألف ليلة وليلة) مرَّ عليها قرون وكان العلماء والكتاب من الذين يمكن أن نسميهم نقاداً ينظرون إليها على أنها أدبٌ مبتذلٌ وحقير ولا يليق إلا بالجهلة والصبيان. هذه العبارة المرددة لم تمنع قط من انتشارها. يعني أنت في تجربتك. اسأل نفسك: هل قرأت لنجيب محفوظ لأن ناقداً معينًا دفع بك إلى قراءته؟ الواقع أنك تقرأ نجيب محفوظ لأنك حينما تمسك بالعمل تجد مقروئيته عالية وممتعة بالنسبة لك. فتبحث عن أعمالٍ أخرى لنجيب لكي تقرأها.

● احتفالية التوقيع مجرد لحظة اندهاش أولى

■ **أتصور أن احتفالية التوقيع منحت الكتَّاب تواصلاً مختلفاً مع الجمهور؟**

– لا أظن ذلك. وأنا لا أريد أن أدخل في أسماء معينة. لكن هناك توقيعات صارت في معرض الرياض في السنتين الأخيرتين وبيع الكتاب أثناء المعرض وأثناء التوقيع. وبعدها لم يصبح له وجود في الذاكرة الثقافية. ويجب أن لا ننسى أن التوقيع هو لحظة اندهاش أولى. يعني الذي يأخذ نسخة ويستحصل على التوقيع عليها فهو في الواقع لم يقرأ الرواية بعد وربما ما زال إلى الآن لا يعرف ما وضع الرواية. ويمكنك أن تسأل هذا الشخص بعد أسابيع من ذلك. حينئذ تكون وجهة النظر أو الحكم أقرب إلى الواقعية والصدق. وممكن أن يُحدث سطوة للعنوان، أو يُحدث سطوة لصاحبة الكتاب الذي تم توقيعه، ومن الممكن أيضاً أن تكون احتفالية شراء وتوقيع الكتاب في حدِّ ذاتها لها سطوتها على القارئ.

■ **وما دور القيمة الفنية للنص؟**

– القيمة الفنية لا شك في أنها تعني الناقد الأدبي. مهمة جدّاً في سؤال النقد الأدبي. لكن أنا لم أعد معنياً بالنقد الأدبي. صارت مهمتي النقد الثقافي. والنقد الثقافي معنيٌّ



بالأنساق، أما النقد الأدبي فمعني بالنصوص. وأنا انتقلت من الاهتمام بالنصوص إلى الاهتمام بالأنساق.

■ **ما قصدته: هل تلعب القيمة الفنية دوراً في التلقي؟**

- كلُّ شيء يلعب دوراً. ولكن المشكلة أننا لا نستطيع تقنين التلقي بشيء واحد فقط. الجرأة لها دور، شجاعة الطرح لها دور، كسر المألوف له دور، الغرابة المتجاوزة لها دور، المستوى الفني له دور ويأتي كواحدٍ من مجموعة عناصر. في بعض الأحيان لا نستطيع أن نصدقها مثل التنبؤ بحالة الطقس. ومثلما جرت تجربة الغرب في السينما. فعندما ينجح فيلم يضعون رقم ٢ورقم ٣وعادة رقم ٢ورقم ٣لا ينجح. مثل (جاد فاذر) الأجزاء الأخرى لم تنجح مثل نجاح الجزء الأول، مع أنه نفس المؤلف والمخرج، مما يعني أنهم لم يدركوا سرَّ نجاح الجزء الأول. فأحيانًا نحن نرى النجاح لكن قد يصعب علينا تحديد كلِّ شروطه، قد نعرف بعض الشروط ولكن لا نحيط بها كلها.

لو صدرت (نساء المنكر) قبل (بنات الرياض) بخمس سنوات لضجت الدنيا.

■ **ألم يحدث انقلاب في مسألة التلقي وفي طريقة اقتناء القارئ للكتاب؟**

- التغيُّر شديد وفيه تغيُّر داخل التغيُّر نفسه. لاحظ الآن نحن لا نتكلم عن تغيُّر واحد، نحن نتكلم عن تغيُّر مزدوج. فهناك روايات صدرت في الأشهر الأخيرة. ولو صدرت قبل عشر سنوات لضجَّت الدنيا. هناك روايات فضائحية وفيها جرأة شديدة، والجانب الفضائحي الجريء فيها عالٍ جدّاً. ولكن المجتمع لم يقل أي شيء كأنه لم يحدث. هذا معناه أن المجتمع تدرَّب على أن الرواية واقعة طبيعية وليست مفاجأة سلبية وكارثية. فـ(نساء المنكر) لو صدرت قبل (بنات الرياض) بخمس سنوات ما الذي كان سيحدث؟

■ **أتوقع ستكون قنبلة روائية !**

- بالضبط - هذا معناه أن المجتمع تدرَّب الآن وأخذ جرعاتٍ كافية. بحيث إنه بدأ يتعلم



على أن الرواية هي واقعة طبيعية.

■ **ومع هذا (نساء المنكر) في توقيت صدورها الحالي وجدت الرواج والضجيج؟**

– لو صدرت قبل خمس سنوات لم تقل مثل هذا الكلام الذي تقوله الآن. الوضعُ سيكون أفدح بكثير. وأنا لا أتحدَّثُ عن الرواج. أنا أتحدث عن ردة فعل المجتمع. وعندما نجد أن المجتمع بدأت ردة فعله تتعقلن فمعنى ذلك أن استجابته لهذا النوع من الأهداف حصل فيها تغير نوعي. وهذا ما أتكلم عنه الآن. أنا لست معنيّاً بالعمل الروائي كعملٍ روائي، الذي يعنيني ويهمني المجتمع نفسه. أنا لا أقرأ الأعمال الروائية ولا الإبداعية عموماً منذ انتقلت إلى النقد الثقافي لا أقرؤها بما أنها أعمال. أنا أقرأها بمعنى الواقعة الاجتماعية من حيث ردود فعل المجتمع عليها. بغض النظر عن العمل الجيد أو الرديء. عبر ردود الفعل ستقرُّ أنَّ عقلية المجتمع في التعامل مع منظومة السرد حصل فيها تغيُّر نوعي وقوي جداً.

■ **كيف ترى المستوى الفني لنساء المنكر وهل ولدت من رحم بنات الرياض؟**

– لا أحب أن أخوض في هذه القضايا. لكن بمجمل الأعمال التي صدرت، فإن الجانب الفني فيها ليس كثيراً. وليس حصراً على رواية محددة، الجانب الفني يحتاج إلى مجهود ليس بالقليل. وربما قلت لك في حديث خاص عن رواية (الأوبة) إنها فنيّاً ممتازة ولكن لديَّ تحفظات عليها في جانبٍ آخر غير هذا الجانب.

لا أعتقد أن نساء المنكر ولدت من بنات الرياض. ولكن أقول إن بنات الرياض شجَّعت كثيراً من الكاتبات على أن يكنَّ جريئات لأنهن يرين أن الجرأة لا تضر ولا تقتل. ونحن عندما كنا أطفالاً من الممكن أننا كنا لا نجرؤ على لعبة أو حركة ما في الفصل أو في أروقة المدرسة، إلا عندما يتجرأ أحدهم فتتجرأ. هذا جزء من لعبة البشر في الخبرة وفي التجارب.

● الجرأة تقاس بمقياس المجتمع وليس بقياس الفرد المثقف

■ **الكثير يتحدث عن الجرأة في الرواية السعودية. ولكنني لا أجد جرأة حقيقية. هناك توهم بوجود الجرأة أليس كذلك؟**

– عندما نتكلم بمصطلح الجرأة يجب أن يقاس ذلك بمقياس المجتمع، وليس بقياس الفرد المثقف. فمن سمات وخصائص المجتمع المحافظ أنه لا يقبل الحديث عن خصوصياته،



فأيُّ حديثٍ عن خصوصيات المجتمع المحافظ هو «جرأة». ولذلك كانت ردود الفعل على بنات الرياض خطيرة جدّاً. فيه من طلب توبتها وفيه من حاول أن يجمع تواقيع لمحاكمتها. هذه المؤشرات التي نقرؤها نحن. وأنا عادة لا أطلق تعبير جرأة أو عدم جرأة بناء على منظاري أنا. أفعلها بناء على منظار المجتمع نفسه. فإذا رأى المجتمع أن عملاً ما هو عمل جريء.. حينئذ لا بد أن نقبل المصطلح.

■ **لكن الجرأة التي تلفت انتباه المتلقي محليّاً.. هي جرأة الكشف الاجتماعي. مثلاً البعد السياسي غائب عن الاهتمام ولا يلفت انتباه المتلقي؟**

– في وقت من الأوقات كان يلفت الانتباه. أول ما ظهرت روايات تركي الحمد كان اللافت عند عدد من الناس هو الجرأة السياسية. كان فيه حديث عن أشياء عادة لا يُحكى عنها. التجربة السياسية تجربة السجن، تجربة تشكيل التنظيمات السياسية في الستينيات. هذه الأشياء كانت من المسائل التي لا يُحكى عنها. قد تُحكى في مجالس خاصة. ولكن لم تكن تحكى بشكل عام. وأنا أعرف أناساً كثيرين استفادوا من روايات تركي الحمد لأنها أبلغتهم عن الوضع السياسي في المجتمع السعودي في الستينيات. وليس لديهم وثيقة عن تلك المرحلة.

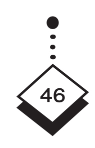
■ **هل تصنف روايات تركي الحمد كوثيقة تاريخية؟**

– في بعض النواحي نعم وبكل تأكيد. وهذا حق يجب أن نسجله لتركي، لأنه روى أشياءَ عاشها عاش وهو وبلا شك أصبحت جزءاً من الوثيقة. المرحلة لم تُكتب بشكل أكاديمي وعلمي وبحثي لم تسجل تسجيلاً كافياً. فالذي يريد دراسة تلك المرحلة يحتاج إلى مؤشرات، وروايات تركي الحمد تعطي ذلك المؤشر.

● الروائيون يكتبون بشخصياتهم العاقلة

■ **هل الرواية السعودية تقدم رؤية مغايرة؟**

– الرواية ليس مطلوباً منها أن تقدم رؤية. بل بالعكس أي رواية تدخل لمشروع إبداء الرأي وإبداء الرؤية تصبح ضعفاً في تشكيل السرد. وهذا موجود عند عدد من الروائيين تجد



شخصيته العاقلة تصدر أحكاماً وهذه تسيء لبنية النص، لبنية السرد.

■ هل هو دلالة حضور الخطاب الوعظي؟

– طبعاً، ومعناه أنه لم ينبثق الخطاب السردي الذي نسميه السواليفي مرة أخرى. لم يأخذ حقه. ما زال الخطاب المقالة. هناك روايات هي مقالة أكثر مما هي رواية. وهناك أشياء يسميها أصحابها أو تسميها صاحبتها رواية وهي (مقالة). ولكن أنا قلت من قبل وأقول الآن ممكن أن يكون عندنا ألف رواية ما ينجح منها إلا خمس روايات ولكن وجود الـ ٩٩٥ كان ضروريّاً لنجاح الخمس. فالتراكم والتجارب وارتكاب كم هائل من الأخطاء هو الذي سيؤدي بعد ذلك إلى أن تعرف الناس بالضبط كيف تكتب رواية. وأعطِنا بس مهلة خمس سنواتٍ وسترى.

■ هذا لو استمروا في كتابة الرواية؟

– سيستمرون. هذه منطقة دخلنا فيها مثل الرمال المتحركة وسوف تمشي حتى النهاية وسوف يتوقف أناس كثيرون. سيضيع ناس في السكة. وسننتهي إلى نوعين: روايات سوف تكون نماذج وهذه ستبقى كرواية (العصفورية). وروايات ستكون مجرد سجل في تاريخ الثقافة وهذه كثيرة. الآن ستلاحظ أن كثيرًا من الروائيين يتكلمون ويقولون مثلاً: تركي الحمد ليس نموذجاً لنا. معناه أن تركي الحمد خرج من شرط النموذج هو ورواياته وصار مجرد مرحلة في تاريخ الكتابة. شيء جيد أن يقول الروائيون الشباب هذا الكلام لكن ما هو أجود من ذلك أن يحققوا مستوى ينتج عنه روايات تبلغ درجة النموذجية. تصير نماذج ثقافية مستمرة يشار إليها حتى لو بعد خمسين أو مائة سنة. أرى أن (العصفورية) ستكون من هذا النموذج.

■ فقط (العصفورية) التي ستكون الرواية النموذجية؟

– لم أقل (العصفورية) فقط. أنا أعطيت مثالاً. ومن الممكن أن تكون هناك روايات أخرى. وأنا أراهن على (بنات الرياض) لكن هذه تحتاج شروطًا حتى أجزم بذلك.

■ هل لا بد أن تكون السواليفية حاضرة في النص الروائي؟

– هي شرط للنص الروائي. والسواليفية ما معناها؟ عندما تقرأ مائة عام من العزلة، (داغستان بلدي). (ألف ليلة وليلة). ماذا تسمي هذه النصوص؟ عندما تقرأ روايات نجيب



محفوظ ماذا تقول عن رواياته؟ نجيب محفوظ بسيط جدّاً بساطة عجيبة لكنه عميق جدّاً بمقدار هذه البساطة الظاهرية.

● الحكاية والسرد:

■ **هل هذا يعني أن الروائي لا بد أن يكون حكاء؟**

- السرد ولد من رحم الحكي. الحكي والحكاية هي مرحلة أولى لإنتاج السردية، فإذا لم يكن لديه الوعي الكامل بالحكائية وشروط الحكائية لن يتمكن بعد ذلك من الانتقال إلى السردية، مثلما نحكي عن أحدٍ يريد أن يأخذ الدكتوراه وهو لم يدرس الابتدائية.

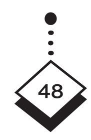
■ **هناك نماذج للروائيين أصبحت مغايرة. لم تعد رواياتهم تحمل الشرط الحكائي. مثل ميلان كونديرا مثلاً؟**

- هذه تستند على ثقافة أمة. على تجاربَ سابقة لها وتبنى على الهرم، نحن ما زلنا نضع الأسس الأولى لهرمنا. لا زلنا في مرحلة تجميع الحجارة. فإذا ما لم تتوفر عندك القدرة على الانسياب مع اللغة. وهذه من المزايا التي رأيتها في (بنات الرياض). يعني حينما تقيسها على نصوص نجيب محفوظ تجد فيها علاقة قوية من حيث بنية اللغة. اللغة البسيطة.. اللغة التي تحكي كأنها العامية المحكية. وفي (نساء المنكر) سواليف وليست سواليفية وعلينا أن نميز بين السواليف والسواليفية. «السواليفية» شرط مصطلحي معرفي. أما «السواليف» فهي مثلاً كأن نجلس أنا وأنت في القهوة ونحكي. ولكن هل صنعنا رواية؟ لا. الفارق بين السواليف والسواليفية هو بين النصوص والنصوصية بين الوجدان والوجدانية بين القبيلة والقبائلية بين الشعر والشعرنة. هذه مصطلحات يجب أن نكون دقيقين فيها.

● الرواية النسائية:

■ **عدم رضاك عن الرواية النسائية المحلية إلا يعطل مشروعك واشتغالك على هذا النوع من الروايات؟**

- لا أستطيع أن أقول إنه عدم رضا. وليس هناك شيء يعطل شيئًا. فأنا لست محصوراً بالرواية النسائية السعودية. عندي الرواية الفلسطينية، المغربية، المصرية، فهناك أعمال



سردية كبيرة جدّاً وضخمة على مستوى العالم العربي كله. وبحثي ليس محصوراً في منطقة دون أخرى.

■ **ما هي أبرز الملامح التي رصدتها في الرواية النسائية المحلية؟**

- الملامح واضحة جدّاً. فهناك رغبة شديدة في الجرأة وأخشى أن تتحول؟ هذه الرغبة إلى تصور أن الجرأة وحدها تشفع للعمل وهذا التصور طبعاً غير صحيح. الأخرى وهي ملاحظة إيجابية وليست سلبية هي السواليفية، أنا اعتقد أن السواليفية مهمة جدّاً والبعض المهتم بجماليات السرد يراها سلبًا وأنا لا أراها كذلك. لأنها مؤشر ثقافي يكشف لي كناقد ثقافي عن أنساق لا تتوفر في العمل المتقن تمامًا من الناحية الفنية والحبكة السردية. لأن حالة قد تنطوي على تحايل لإخفاء النسق. ولكن السواليفية فيها الشفافية التي تجعل ما وراء النص مكشوفاً مثل سواليفية (ألف ليلة وليلة).

● الشرط السردي الذي يجب أن يكتمل عند بدرية البشر:

■ **هذه السواليفية موجودة عند مَنْ مِنَ الروائيات؟**

- موجودة في (نساء المنكر) نص يقوم على السواليفية وكذلك صياغة سواليفية، أيضاً عند (بنات الرياض). وأنا أقول هذا مظهر جيد وإيجابي. وهذا جزء من كتابتي عن (بنات الرياض).

■ **بما أن قماشة العليان تكتب صدى حكايات مجالس النساء. هل ترصد هذه السواليفية في رواياتها؟**

- تقريباً، ولقد قلتُ من قبل للدكتور غازي القصيبي: إن قماشة تسهم في عمل جسر بين اللاقراءة القراءة. في جر مجاميع من الناس ليسوا معتادين على القراءة. فجعلهم يعتادون عليها. وأعتقد أن هذه مرحلة من مراحل إدخال الناس إلى السرد. وهي درجة من درجات السرد.

■ **هل تصنف رواياتها.. رواية شعبية؟**

- ممكن وإلى حد ما. فنحن لدينا مطلب كبير لأن تكون لدينا رواية شعبية. في الغرب من أكثر الكتب مبيعاً هي الروايات الشعبية. (هاري بوتر) رواية شعبية أطفال وخيال. لذا



نحن محتاجون لهذا النوع من الروايات. لو صدرت مثل هذه الروايات فستكون عملاً ليس سهلاً. وهذا سيسهم في بناء جسر مهم بين الذات المغلقة المحافظة والذات التي تثرثر لتخرج ما بداخلها. ولا تنسَ أن مجتمعنا في الأصل هو مجتمع سواليفي. لكن سواليفنا بين أربعة جدران لا نسمح لها بأن تخرج إلى الشارع. الرواية ممكن أن تؤدي هذا الدور.

■ بعض الروائيات لدينا لهن انتماءات لتيارات فكرية، وكمثال بدرية البشر مصنفة عند البعض ككاتبة ليبرالية. هذه المرجعية هل اتضحت معالمها في نص بدرية الروائي؟

- هذه التصنيفات ليس لها معنى في مجال النقد. ولكن كلما حضرت أبعاد العقلانية المعرفية فإنها تفسد السرد. ولا تَنسَ أن السرد هو مهمة الأمهات، الجدات، مهمة الثقافة الشفهية. السرد هو نتاج للثقافة الأمية. وبدرية إذا نظرنا لتجربتها في كتابة القصة القصيرة فلا شك أنها في اعتقادي لديها القدرة على أن تنتج رواية مكتملة الشرط السردي. لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق من رواية واحدة. ولاحظ أنها كانت تكتب القصة القصيرة والمقالة ثم تكتب كتابًا جادّاً ووسط هذه المعمعة أخذت الدكتوراه. والسرد يحتاج إلى تركيز وإلى تفرغ. فلو أخذنا نموذج نجيب محفوظ وماركيز نجدهما عاشا للسرد. فنجيب محفوظ كل حياته، أكله وشربه للقهوة وجلسته مع الناس وذهابه للحسين وجلوسه في خان الخليلي والفيشاوي الخ....، كانت كلها للسرد. فالذي يريد أن يعطي السرد حقه. عليه أن يتقبل شروط اللعبة كاملة.

■ هذا الشتات في الكتابة هل أثَّر على تجربة بدرية؟

- لا أستطيع أن أحكم. وحتى أحكم على بدرية وغير بدرية لا بد أن أرى أربع أو خمس روايات. وإلا سنرجع لتجربة كتجربة أحلام مستغانمي، فنحن انبهرنا بذاكرة الجسد وهو النص الأول لها، وصُدمنا بالثاني، وجاء الثالث وكان أشدَّ صدمة، كان ولا شيء، لهذا فإن حالة سردية واحدة لا تكفي لتصور أي حالة أو لأن تعطى حكمًا.

● الروائية والتجارب الحياتية:

■ الروائية لدينا لا تعيش الحياة كاملة. حدودها ضيقة. فكيف تستطيع كتابة الحياة



في الرواية؟

– ولا الرجل يعيش الحياة الكاملة. هناك مقولة فلسفية مهمة جداً تقول: (إننا مع ميلاد كل واحد منا، يكون في طموحه ألف نموذج لألف حياة لكنه ينتهي إلى أن يعيش حياة واحدة من هذه الألف) فنحن لا نعيش ولا نرى سوى جزء من الحياة. ولو جاءت الفرصة لأحدنا بأن يدور الكون فلن يكون له سوى صيغة واحدة.

■ **هي لا تتعاطى سوى مع الرجل القريب. فكيف تستطيع أن تكتب الرجل المغاير في نصها؟**

– حتى الرجل لا يستطيع. فأنت تجد مبدعين لا يوجد لديهم أصدقاء تجدهم منعزلين. فمثلاً إبراهيم الكوني يعيش في جبل لا يرى أحدًا.

■ **لهذا هو يرتد إلى الصحراء ويكتب التاريخ؟**

– لهذا السبب وأسباب أخرى، فأنا وأنت مهما ظننا أننا نعيش الكون ومنفتحان. الواقع لا. فليس لدينا إلا حيز ضئيل جدّاً من الكون.

■ **هل هو عائد لأسلوب حياتنا؟**

– عائد إلى حياة كل البشر، فلو تذهب إلى نيويورك ستجد الإنسان الذي يعيش في هذه المدينة لا يعرف إلا بضعة أمتار من هنا وهناك. ولا يعرف إلاَّ واحداً أو اثنين من البشر. وهذا الذي نتصور أنه منفتح على الكون كله، ستجد أنه أكثر ضيقاً مني ومنك.

■ **ولكن التجارب الحياتية تثري الروائي؟**

– التجارب ما لها دخل بالعلاقات. وأنت هنا انتقلت إلى نقطة مهمة. والله البنت تعرف أو ما تعرف، عاشت أو ما عاشت هذا ليس مهمّاً. التجارب هي عبر القراءة عبر الكتب والرأس إذا امتلأ، فالعرب يقولون: (كل إناء بما فيه ينضح). الإنسان ليس من الضروري أن يمر بنفسه المفردة على التجربة. ولكن أن يبني خياله بحيث يمتلك الخيال القدرة على تصوُّر تجربة ما، وهي لم تحدث. نجيب محفوظ كمثال: كم عدد الشخصيات في رواياته؟



ستجد كلَّ أنماط الشخصيات. فهل نجيب عاش حياة هؤلاء الشخصيات؟! الحقيقة أنه لم يعش، لكنَّه استطاع بتصوره للكون وعبر قراءته وعبر ملاحظته أن يشخص خصائص تلك الشخصيات. ليس شرطاً أن نعيش واقعيّاً الأحداث لكي نكتب عنها. قدرة الخيال على أن يتصور أعلى بكثير من شروط الواقع.

■ **أليس خيال الكاتب يحتاج قليلاً من الواقع حتى يكتب؟**

- ماهو الواقع أصلاً؟! الواقع هو منظومة خيال، الواقع هو قيمة خيالية، والذي تسميه أنت واقعًا هو ليس بواقع إنما هو تصورك أنت عن حدث ما وتسمي تصورك عن هذا الحدث واقعًا وهو ليس بواقع. لأن تصور أحد آخر لهذا الحدث يختلف عن تصورك مما يعني أنه ليس بواقع.

■ **هذا يعني أن التجربة الحياتية لا تثري الروائي؟**

- التجربة الحياتية شرط للسيرة الذاتية والرواية شيء والسيرة الذاتية شيء آخر.

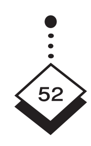
■ **أليس مهمّاً أن يوظف الروائي تجاربه في كتابة الرواية؟**

- كل شيء يوظَّف فمجرد مشاهدتك لخبر في التلفزيون تستطيع أن توظفه. كلمة قرأتها للجاحظ ممكن أن توظفها. ففعل التوظيف شيء وأن تعيش الشيء أمر آخر.

● الأنوثة كقيمة إبداعية:

■ **الروائية هل تستفيد من خصائصها الأنثوية في الكتابة. كالمكر والكيد؟**

- أولاً الكيد والمكر ليسا خصائص أنثوية. ففي كتابي (المرأة واللغة). كان منصبًا وبشدة على أن هذه ليست خصائص أنثوية. هو تصور ثقافي غير صحيح. النقطة الأخرى: أن تستفيد المرأة من خصائصها الأنثوية هذا مطلب إبداعي كبير. إننا محتاجون إلى كتابة نسوية تؤسس لقيم إبداعية أنثوية. مثلما في الأدب هناك قيمة الفحولة كقيمة إبداعية عليا. يفترض أو نأمل أو مطمح كبير ثقافيّاً أن نجد الأنوثة كقيمة إبداعية توازي وتماثل وتنافس الفحولة. ولو تحقق لأي كاتبة مستوى من هذا.. فلا شك أنها ستقدم مسيرة الكتابة والثقافة



بشكل كبير وإبداعي وإيجابي وهو شكلٌ مطلوب أصلاً.

■ هل رصدت هذا التكريس للأنوثة في تجارب روائية نسائية محلية؟

- رصدتها على مستوى العالم العربي وشرحتها في المرأة واللغة. وطبعاً أشرتُ إلى تجربة رجاء عالم وأميمة الخميس ولاحظ أن الكتاب صدر عام ١٩٩٥كان عند الكاتبتين ملامح لفتح أفقٍ لما سميته تأنيث الذاكرة، وهذا مفهوم نقدي دقيقٌ جدّاً ومهمٌ جدّاً. لأن الذاكرة الإبداعية ما تزال ذاكرة فحولية. فإذا ما حقق درجات من تأنيث الذاكرة فمعنى ذلك أننا نخطو بعلو كبير لإنتاج نص أنثوي.

■ هل تتقصد المبدعة تأنيث الذاكرة في نصها؟

- هذا شغل الناقد وليس شغل المبدعة. المبدعة لا تعي وليس في بالها هذه الأمور.

■ لو رصدنا نموذج الرجل في الرواية النسائية نجده متشابهًا ونمطيّاً؟

- شروط تأنيث النص تبتدئ من تأنيث اللغة، تأنيث المكان، تأنيث الذاكرة. وليس مهمّاً أن يكون الرجل موجوداً أو غير موجود في نص الروائية. وأيضاً كلام المرأة عن المرأة ايضًا من الممكن أن يكون بخطاب فحولي. لذا ليس شرطاً عندما تتكلم المرأة عن الرجل أو الرجل عن امرأة يحدث تأنيثاً للغة. أيضًا تأنيث اللغة ممكن أن يحدث من رجال وليس من نساء فقط، وحدث ذلك عند بدر شاكر السياب، ومحمود درويش، وأمل دنقل، هؤلاء هناك نص أنثوي في نصوصهم، ولذلك نصوصهم تحمل تغييراً؟ نوعيّاً ضخماً على مستوى الثقافة العربية. تجربة الحداثة كسعد الحميدين إلى آخر مجموعة الحداثيين كان فيها جزء من هذا الاختراق.

● اللغة الفحولية والشعراء:

■ هل حضور النص الأنثوي عند الرجل معناه أنه يكتب بجزئه الأنثوي؟

- الرجل لا يكتب لا بجزئه الأنثوي ولا بجزئه الذكوري. الرجل والمرأة معاً يكتبان مما في



داخل رؤوسهما، وما في داخل الرؤوس هو امتلاء ثقافي تكوَّن على مدى قرون وأنت ترثه. فإذا كنت على درجة خارقة في الإبداعية تستطيع أن تخترق شروط هذا المكوِّن الثقافي وتهيمن عليه، فبدلاً من أن يهيمن عليك ويجعلك متحدثاً باسمه من الممكن أن تهيمن عليه أنت وتخترق شروطه.

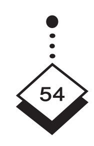
■ **في الفترة الأخيرة هل أصبحت اللغة الفحولية تتوارى عند الشعراء؟**

- ليس كل الشعراء. عند أدونيس لا تتوارى، فهو يعززها مرة أخرى. أدونيس يعود إلى تفحيل اللغة وتفحيل التجربة. لهذا السبب إنا قلت إنه يمثل رجعية الحداثة. لكن محمود درويش، بدر شاكر السياب، أمل دنقل، وبعض نماذج لسعد الحميدين، بعض نماذج لعبدالله الصيخان، ونماذج لفوزية أبو خالد. وهذه المسألة تحتاج تلمساً دقيقاً جداً. وهي كيف تسمي هذا الشيء حالة تأنيث للغة أم حالة تفحيل للغة. لا يكفي فيها تغيير الموضوع.

● المقلد العظيم ومحمد عبده مجرد منشد:

■ **هل تأنيث اللغة عند الرجل سلبي أم إيجابي؟**

- طبعاً إيجابي. سبب إيجابيته أن اللغة فحولية. مكتنزة بشروط الفحولية. فإذا جاء التغيير النوعي.. يصبح التغيير إنجازاً. لذلك يحكم على المتغيرات بمقدار إنجازها في تغيير ما كان. لأنك من الممكن أن تجد أناساً قممًا في التقليدية. يعني مقلداً عظيماً جدّاً. خذ صباح فخري مثلاً عندما يغني القدود الحلبية هل هو مبدع أم مقلد عظيم؟ هو مقلد عظيم. فأحيانًا يختلط علينا ما بين المبدع والمقلد العظيم. فنظن المقلد العظيم مبدعاً. وهذه خدعة ثقافية لا ندركها إلا بفحص نقدي دقيق جدّاً. لطفي بشناق عندما يغني للأوائل يكون من القمم. لكن حينما يغني لحناً جديداً له أو لغيره يهبط كثيراً. هذه لحظة ليست سهلة. محمد عبدالوهاب استطاع أن ينتج موسيقى وينتج لحنًا وينتج صوتاً له وأصواتا لغيره. لأنه صنع موسيقاً وذهب إلى حلب ودرس على أيدي الحلبيين والمقامات التقليدية من حلب. لكنه استطاع أن يعيد صياغاتها بطريقة مبتكرة. فعندما تسمعه لا تجد علاقة بينه وبين الطرب



الحلبي. وإن كان متأسساً على ذلك الطرب في كثير من نواحيه.

■ **محمد عبده مبدع أم مقلد عظيم؟**

- أنا لا أميل لمحمد عبده، أنا أميل لطلال مدَّاح. طلال عنده الأغنية التي تطربك. تصل إلى شغاف قلبك. أما محمد عبده فهو عندي أقرب إلى (المنشد) ولا أرى فيه مطرباً. طبعاً محمد ليس ملحناً.

■ **هو ملحن.. له الكثير من الألحان؟**

- يقول إنه ملحن.. وأنا أقول لك ليس بملحن.

■ **له ألحان مثل جمرة غضى، صوتك يناديني، أنشودة المطر؟**

- أنشودة المطر تمنيت أنه لم يغنِّها. لأن اللغة الفصحى لا تسلك على لسان محمد عبده. محمد عبده يغني العامية ويمشي لسانه مع العامية. أما مع الفصحى فلسانه لا يستطيع أن يجاريها. لسانه عامي لا يستطيع أن ينطق الجمل الفصيحة. أعتقد أن أنشودة المطر على لسانه مخجلة جدّاً.

■ **هل هو لعدم فهمه لأبعاد النص؟**

- اللسان يجب أن يتدرَّب. أنت عندما تسمع أم كلثوم وديع الصافي وغيرهما. هؤلاء درسوا مخارج الحروف، درسوا القراءات، درسوا المقامات. لسانهم وحنجرتهم دُرِّبت منذ أن كانوا صغاراً. فالحنجرة واللسان اشتغلت على القيم الصوتية للغة العربية الفصحى. غير شخصٍ خرج أصلاً من البيئة الاجتماعية العامية. أحياناً عندما يغني محمد عبده لا تفهم الكلمة التي نطقها.. لا تسمعها كأن لسانه يبلعها. خذ الجملة منطوقة على لسان أم كلثوم وعلى لسان وديع الصافي ستجد الجملة تأخذ حقها في القيم الصوتية كمخارج حروف.

■ **طلال مدَّاح تجربته الغنائية بماذا تميزت؟**

- طلال مدَّاح يتجه إلى أعماق القلب فيه بقايا الطرب الحجازي، بقايا نكهة الأغنية.



وظل صوته يحمل هذا. لذلك بالنسبة لي أنا أكثر تطريباً وأقرب إليَّ من محمد عبده.

■ هل هو أصدق في الأداء من محمد عبده؟

- ربما. أنا مشكلتي لا أعرف في الموسيقا والفن بالشكل الذي يمكنني أن أحكم فيه. ولكن أقول عن وقع الأداء على إذاي فقط.

• غياب الموسيقا الخالصة:

■ لماذا لا توجد لدينا موسيقا خالصة؟

- جزء من النقص الأساسي حتى على مستوى العالم العربي. ليس هناك موسيقى خالصة. إلا كمقدمات للأغاني، إلا شيء قليل مثل ياسر عبدالعزيز، أحمد فؤاد حسن، محمد عبدالوهاب قليلاً. رقصة أطلس عمومًا هناك نقص على مستوى العالم. أحياناً تسمع بعض الأغاني فتشعر بمتعة عظيمة، إلى أن يبدأ المغني بالغناء تذهب المتعة كلها، المقدمة الموسيقية راقية ومعبرة ومؤثرة. فإذا بدأ الغناء هبط بمستوى الإيقاع.

■ هل هذا يعني أن الاتكاء في الأغنية يكون على الكلمات؟

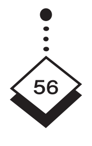
- هذا ما يفعله الملحنون، والموزعون ومنتجو الأغاني، نعم يعتمدون على الكلمات، والآن مع الفيديو كليب.. يعتمد على عناصر أخرى، عناصر الصورة والألوان والأشكال والحركات. فجاءت مجموعة عوامل انضمت بعضها إلى بعض في تكوين الأغنية.

■ على مستوى النص الغنائي كيف تقرأ خطاب الأغنية المحلية؟

- بالنسبة لي موجعٌ ومخجل. ولا أستطيع أبداً أن أقول إن خطاب الأغنية عندنا هو الخطاب الثقافي الذي أتمناه لثقافتنا على الإطلاق.

■ تجربة كتجربة بدر بن عبدالمحسن، ألم تحدث أثرًا في النص الغنائي؟

- لا تسألني عن أسماء. لا أقارب في الدخول في الأسماء وأقول فلان أو فلانة. ولكن عموماً



لا أشعر أبداً أن الكلمات هي التي من الممكن نتكلم فيها ونقول إنها نتاج لثقافة فيها ميزة.

■ كيف ترى الجيل الجديد من المطربين السعوديين؟

– أستمع لهم.. ولكن ليس هناك أسماء مثل الجيل الأول كطلال مداح ومحمد عبده وابتسام لطفي وفوزي محسون بعض أغاني طارق عبدالحكيم وبعض أغاني عبدالله محمد، هذه الأسماء قدمت الطرب الحقيقي. وكان جيلاً غنائيًا مهمًا. فمثلاً فوزي محسون كان يمتلك قدرات في اللحن والتطريب وإيقاعات من نوع خاص جداً. وابتسام لطفي صوتٌ شجي فعلاً. وطارق عبدالحكيم في بعض أغانيه. وأنا أستغرب لماذا لا تتم إعادة تلك الأغاني بصوت المطربين الشباب. عبدالمجيد عبدالله أعاد أغنية أو أغنيتين. لكن أنا أعتقد أنه يجب أن يكون هناك مشروع موسيقي لإعادة أغاني هذا الجيل. فهذه الأغاني لم تأخذ حقها على مستوى العالم العربي. فمثلاً يمكن أن يعاد أداء أغاني فوزي محسون بصوت غير صوته، وذلك لأنني أعرف أن هناك تحرجًا من أسرته حيث إنهم لا يرغبون في بث أغانيه. لا بأس نحن نحترم رغبة هذه الأسرة الكريمة لكن لو غنيت بأصوات أخرى فهذا يرفع الحرج.

● جيل الكعكة:

■ تجربة الحداثة في الثمانينيات. هل كانت محظوظة بالنقد أم بالصراع الذي حدث في تلك الفترة؟

– هي محظوظة بالنقد وبالصراع معاً. عندك ثلاثة شعراء ظهروا ومعهم ثلاثة نقاد. هؤلاء كانوا مثل الفرق المسرحية يتجولون من مدينة إلى مدينة في الأندية الأدبية. هؤلاء يلقون أشعارهم وهؤلاء يعلقون على هذه الأشعار. وأحدث ذلك فورة، لكنها فورة مرحلية ولم تنتج خطابًا نقديّاً معرفّيًا. لكنها في وقتها فتحت آفاقاً كبيرة للقصيدة وللذوات أنفسهم. وأنا سميتهم في كتابي (حكاية الحداثة) بجيل الكعكة.

■ هل ما زال لنص الثمانينيات أثر فني؟

– يجب أن نميِّز، فهناك أسماء ظهرت في الثمانينيات وانتهى أمرهم عند تلك المرحلة. ولكن هناك جيل سابق للثمانينيات وعبر الثمانينيات واستمر. كمحمد العلي، سعد



الحميدين، علي الدميني، أحمد الصالح، عبدالله الزيد، أحمد عايل فقيهي. وعن جيل أتى بعدهم كأشجان هندي ولطيفة قاري. هؤلاء أخلصوا للتجربة ولم ينقطعوا. ومنذ أن ظهروا كشعراء ظلُّوا إلى اليوم ولم يحدث عندهم انطفاء، لذلك نحترمهم لأنهم احترموا فنهم، احترموا شعرهم، احترموا تجربتهم. على عكس أناس ظهروا بفورة.. ثم انطفؤوا.

■ **سر الانطفاء لدى هذه المجموعة؟**

- أبسط ما أقوله هو عدم الإخلاص، المخلص لفنه لا ينطفئ، أخلص لعملك وستظل ناجحاً.

● الكتب لها نضج بيئي معين

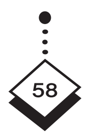
■ **الصراع الحداثي التقليدي لو حدث الآن هل سيجد ردود فعل مشابهة لما حدث في ذلك الوقت؟**

دعني أختصر لك الأمر. كتابُ (الخطيئة والتكفير) لو صدر الآن سيكون كتاباً بارداً جداً. وسيكون محايداً إلى أقصى المحايدة. الأفكار لها توقيت. الأحداث الثقافية مثلها مثل الأحداث العسكرية والاقتصادية كلها لها تاريخ، ولها حالة لحظة نضج بيئي معين. إن أدركته فأنت أدركت زبدة الحدث. فلا بد أن تخرج من مجموعة بيئية وظروف وشروط محددة - إذا فات شرط من هذه الشروط فسدت التركيبة كلها.

● الشاعر الجماهيري

■ **هل لدينا شاعر جماهيري بحجم محمود درويش؟**

- لا أظن. لم نستطع أن ننتج شاعراً جماهيرّياً، وفي الوقت ذاته يحقق شروط الإبداعية العليا. محمود درويش ظاهرة على مستوى العالم العربي ظاهرة نادرة حتى على مستوى الشعراء الفلسطينيين الآخرين لا يبلغون درويش. فسميح القاسم هو زميلٌ له منذ الطفولة وحتى اليوم. لكن لاحظ الفارق بين الاثنين. أدونيس سابق على درويش ولاحظ الفارق بين الاثنين. امسح الجغرافية العربية من البحرين إلى الدار البيضاء لن تجد شاعراً بحجم



محمود درويش.

■ **قاسم حداد ألا يعتبر شاعراً جماهيريّاً؟**

– قاسم حداد وكذلك محمد بنيس شعراء نخبة، هؤلاء لهم سوقهم بين النقاد. ولكن ليسوا شعراء جماهيريين. فعندما أرادوا أن يقيموا لمحمود درويش أمسية في بيروت اضطروا لكثرة الناس إلى أن تقام في ملعب كرة قدم.

■ **قرأت مقولة لمحمد الماغوط أن درويش شاعر جميل ولكنه غير صادق؟**

– العبارة تصدق على الماغوط وليس على درويش، ويبدو أن الماغوط كان يرى وجهه وهو يقول هذه العبارة – الله يرحمه – فأنا أعتقد أن محمود درويش هو ظاهرة ثقافية من النمط العالي على النماذج الكونية العليا.

● المرأة والعمى الثقافي:

■ **نزار قباني ألم يكن شاعراً جماهيريّاً؟**

– نزار له جماهير. إنما تجربته في المقياس الإبداعي تعتبر تقليدية، محمود درويش يخترق آفاقًا إبداعية ليست في بال أي شاعر لا نزار ولا غيره. فالمنجز الأعلى عند درويش لا يمكن مقارنته بأي شيء آخر. نزار مثل الذي يبيع بضاعة الناس عليهم. ولكنه محلِّيها بالكلمة الحلوة وبالمفردة الجذَّابة.

■ **ولكن نزار له قاموسه؟**

– امرؤ القيس له قاموسه، البحتري له قاموسه، ذو الرمة له قاموسه، وكل إنسان له قاموسه، المسألة لا تكفي أن يكن لك قاموسٌ. هذه واحدة من مجموعة عناصر. واحدة من مجموعة عوامل. وأيضاً أنا قلت عن نزار شاعرٌ رجعي. يعود إلى تفحيل اللغة واستفحالها. وشعره يهين المرأة إهانة كاملة، لأن المرأة عنده جسد وليست عقلاً وليست معنى.

■ **بماذا تفسر إعجاب المرأة بشعر نزار؟**

– المرأة واقعة تحت مظلة ما أسميه (العمى الثقافي). المرأة والرجل يخضعان لشروط



الثقافة، شروط الثقافة هي شروط تفحيل وليست شروط تخليص من العقد والمعاني التقليدية في الثقافة. فالمرأة خاضعة للشرط الثقافي.

■ **لذا هي لا ترى في نص نزار إهانة لها؟**

- ولا أنا. أنا كنت أقرأ نزار قباني منذ صغري. وأحفظه إلى اليوم. ولكن ما تبينت نسقية نزار حتى دخلت في مشروع النقد الثقافي. يعني بعد أكثر من أربعين عاماً من التجربة مع شعر نزار.

■ **هذا يعني أنه تم تضليلك؟**

- أنا ناتج لهذه الثقافة. الثقافة تحتويني، ويجب أن تأتي لحظة أستطيع التحرر من هيمنة المعنى الثقافي العام عليّ.

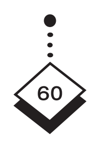
• لا أريد أن أوضع في خانة الزعيم:

■ **هل ترى نفسك ناقداً جماهيريّاً؟**

- أنا لست بناقدٍ جماهيري بكل تأكيد. ولو ترغب أن تحسب جمهوري وتقارنه بجمهور نجوم الفن والكرة لن تجد مقارنة.

■ **إذاً هل نقول هناك ناقد نجم؟**

- أرجو ألا أكون كذلك. لأن في ذلك خطراً كبيراً، إن الإنسان يؤمن في دخيلة نفسه أن له أتباعاً. إذا أحسست بالأتباع سيكونون قيداً عليك. يبدؤون يُملون شروطهم عليك. لأنك لا تريد أن تعمل عملاً يُغضبهم. وفي فترة الثمانينيات وقعنا في حبائل هذه. وبذلتُ مجهوداً خاصّاً جدّاً لكي أتخلص من الحداثيين. لا أريد أن أوضع في خانة الزعيم. ورضا لاري عبر تعبيره المشهور (الغذامي زعيم الحداثيين، ولكنه يصلي) لم أكن أريد مفهوم زعيم الحداثيين لأن هذا يسبب لي عبئاً. والخلاص منه هو مكسب كبير. لأنه كلما خلصت من روح قيادية لأتباع كنت أكثر حرية في التعامل مع ذاتك. ولذلك يعتبرون كثيراً من كتاباتي



في السنوات العشرين الأخيرة هي خيانة لمشروع الحداثة الذي كان في الثمانينيات، وهي كذلك بكل تأكيد. لأنني أريد أن أتخلص من عبء الماضوية حتى وإن كانت حداثوية.

■ **هل هذا التخلص غير قناعاتك في التجربة؟**

– طبعًا لا. التجربة تستأهل الوقوف عليها تستأهل النظر إليها. لذا كتبت كتابي (حكاية الحداثة) وما كتبته إلا لأنها تجربة تستحق أن تسجل وأن أقدم شهادتي حولها. أيضاً احترامي لمجموعة أسماء ذكرتها قبل قليل. مجموعة هؤلاء الذي أخلصوا لتجربتهم، احترامي لهم مستمر وقائم لأنني أحترم الذي يقدم تجربة ويؤمن بها ويخلص لها.

● **النقاد الشباب وافتقاد الكاريزما:**

■ **هل تجد النقاد الشباب الآن بحجم نقاد الثمانينيات؟**

– أرجو أن يكونوا أفضل من نقاد الثمانينيات. وأنا أرى أسماء لكاتبات ولكتاب شباب وأتطلع أنهم فعلاً يقودون الحركة. وأعتقد أن فورة الرواية الآن تحتاج لجهد مماثل في السن والاهتمام يتابعها. وبالتالي يكون الفعل النقدي فعلاً صحيحاً. نحن الآن عواجيز الثقافة. فإذا ظلُّوا يعتمدون على هؤلاء العواجيز فإلى متى؟! هناك جيل شاب ناقدات ونقاد لكن ذلك لا يعني أنهم اشتغلوا بشكل واسع وعريض على الرواية. الرواية تحتاج دخولاً كثيفاً جدّاً.

■ **هل النقد الآن لا يوازي ما يطرح روائيًا؟**

– إذا كنا نحسبها بالعدد، طبعًا لا. وإذا كنا نحسبها بالنوع فما يملك الناقد إلا أن يكون لديه درجة من الوعي النوعي وليس العددي.

■ **هل هم يفتقدون إلى الكاريزما التي كان يملكها النقاد في الثمانينيات؟**

– الكاريزما ما كانت موجودة، ثم أتينا لكي نلبسها. الكاريزما لا تصنعها أنت. أنا في ذهني أربع خمس ناقدات لو الخمس الناقدات نزلن بشدة وبكثافة وبقوة عن الرواية وبشجاعة. لأن المسألة تتطلب الشجاعة وهذه صعبة. لأنهنَّ سيواجهن بوابل من الاتهامات والسخط والغضب الذي لا أول له ولا آخر. لو تجاوزنَ هذا كله وكتبن بكثافة وأركز على الكثافة. ستخلق الكاريزما، سيخلق الأثر والتأثير سيخلِق الجو النقدي. والرواية الآن فيها



جو ليس ببسيط. شرط أن نقول الكلمة الصح. ليست الكلمة المجاملة. لأن الرواية فيه عيوب لا أول لها ولا آخر. والناقدة أكثر قدرة على تشخيص هذه العيوب وهذه المشكلات. فلو تقدمن لها أعتقد أنه ستأتي مرحلة تشبه مرحلة الثمانينيات. مرحلة الثمانينيات كان البطل فيها الشعر. ومن الممكن أن تأتي الآن مرحلة البطل فيها هو الرواية. وهي تنتظر من يدخلون الميدان. شرط الذين يدخلن الميدان هم جيل الشباب من الناقدات والنقاد.

■ **الذي ألاحظه من نقد جيل الشباب للرواية هو مجرد طبطبات؟**

- هذا الإشكال إذا كان فيه طبطبات لن يكون هناك نقد. أما إذا كان فيه صدق منهجي ومعرفي ومبني على نظريات في السرد. وكل اللاتي درسن في الجامعات وتدربن يعرفن نظريات السرد. المنهجيات في تناول النصوص كلهن قد تدربنَ على هذه المنهجيات. بقي أن يتوفر وقت لقراءة الروايات وللدخول بكثافة على الحادثة الثقافية هذه. وحينئذ سترى مرحلة وجواً باهرًا، وربما يفوق مرحلة الثمانينيات.

■ **أجدك تعول على الناقدات أكثر من النقاد الشباب؟**

- هناك نقاد شباب. بس أنا أمامي ناقدات وهذا سيحدث تغيرًا نوعيًا ضخمًا. أن المرأة دخلت كشاعرة ودخلت ككاتبة روائية ودخلت ككاتبة مقالة. وهناك ناقدات طبعًا مثل: سعاد المانع، لمياء باعشن، فاطمة إلياس، فاطمة الوهيبي. وهناك جيل شاب مثل سهام القحطاني، أمل القثامي، أمل الخياط التميمي، إيمان القويفلي، ولطيفة الشعلان ذكية وماهرة. هذه الأسماء ليست بسيطة.

نحن نحتاج من هذا الجيل الدخول بكثافة، أنا شرطي (الكثافة). فهناك كتابات. ولكن لكي أتكلم عن ظاهرة. فالظاهرة يجب أن يقوم بها مجموعة شخوص. ويجب أن يكون العمل أيضاً كثيفاً جدّاً. متنوعاً جدّاً، قوياً جدّاً، شجاعاً جداً. وهذا كأفراد مؤهلين ذكرت لك بعضهم.

● ترجمة الروايات السعودية مجرد قشور وهو شغل مستشرقين:

■ **ترجمة الروايات هل تجدها ظاهرة صحية؟**

- سأتحدث عن شيء مهم. أنا عملت دراسة في بريطانيا وفي أمريكا باللغة الانجليزية



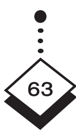
عن الترجمات العربية ولا أحكي عن السعودية فقط، بل عن الترجمات العربية إلى اللغة الانجليزية كانت النتائج ضعيفة وسلبية جداً حتى عند نجيب محفوظ. وأشير هنا إلى بحث علمي للدكتور صالح جواد الطعمة الذي وصل إلى نتائج مهمة جداً فيما يخص الترجمات من العربية إلى الانجليزية ولقد استفدت من بحثه كثيراً في تناولي لهذه القضية. فالدراسة ليست هي عن عدد الأسماء التي ترجمت ولا عن عدد الكتب التي تمت ترجمتها. السؤال المهم عن أي كتاب تجاوز إلى الطبعة الثانية والثالثة والرابعة؟! هذا هو السؤال.

ثانياً: عن أي رواية أو كتاب يكون موجوداً في أرفف المكتبات التجارية يباع على الرف؟. لم أجد إلا أسماءً ضئيلةً جداً. وكمثال واضح لها الطيب الصالح حيث وصلت رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) إلى الطبعة السادسةٍ وتجدها على رفوف المكتبات. أما الباقون فلا تجدهم، ولا تجدهم إلا على طبعة واحدة فقط. وإذا أردت الكتاب يطلب عبر الانترنت. هذا لا يسمى شيئاً. لذا لا يجب أن نحكي عن الترجمة عن مجرد كتاب أو الكاتب الفلاني أو المستشرق غير المستشرق أو الدار الفلانية سواء كانت جامعة أو غير جامعة طبعت الكتاب. أنت اسألني عن القراء، اسألني عن الكتاب الموجود على الرفوف، اسألني عن الطبعة الثانية والثالثة. هذا الكلام الذي يجب أن نتكلم عنه. أما الباقي فهو قشور ومعناه أن هذا كلام واحد مستشرق يريد أن يأخذ ماجستير. واحد مستشرق يبغي أن يترقى أو يترفع. واحد مستشرق كلف من جامعة أو من مؤسسة. هذا شغل المستشرقين.

■ **هذا يعني أن ترجمة الرواية غير جادة؟**

– إلاَّ جادة. عيبها أنها جادة إلى أقصى حدود الجد. لكنها جادة بالمعنى الأكاديمي وليس بالمعنى الثقافي. وهناك فارق بين الجدية الأكاديمية والجدية الثقافية. أنت تسألني عندما ترى شخصاً تباع كتبه مثل ما تباع كتب ماركيز. أو تباع مثل ما يباع كتاب (موسم الهجرة إلى الشمال). هذه الكتب أقول لك إنها عبرت حدود الثقافة ودخلت. أما كتب تجدها حتى عربيّاً غير مقروءة على المستوى العربي لم تبلغ قيمة تقديرية لها. على مستوى الجوائز لا تجدها وصلت إلى مستوى الدرجات العليا في الجوائز. أنا في خبرتي لم أرَ سوى اثنتين رجاء عالم ورجاء الصانع. اثنتان وصلتا إلى درجات متقدمة جداً وأوشكتا أن تفوزا.

■ **رواية (بنات الرياض) ترجمت إلى أكثر من لغة. هل نعتبر رجاء الصانع روائية**



عالمية؟

– إذا كان الأمر كذلك. فأنا وأنت عالميان، وأعود مرة أخرى إلى جوابي السابق. يصبح الإنسان عالمياً إذا رأيت كتبه على أرفف المكتبات التجارية. إذا رأيت الناس وهم في القطار يقرؤون هذا الكتاب. أنا كلما ذهب إلى أمريكا وإلى بريطانيا لي علاقات مع جماعات يسمون جماعات قراءة أو جماعات ثقافة. عندما أسألهم عن أسماء، أجدهم لا يعرفونها ولا مرَّت عليهم قط. وحتى يكون للإنسان مكانة يجب أن يكون مثلما أسألك عن ماركيز وتكون عارفًا ماركيز سواء قرأت له أو لم تقرأ له. لا تقول مين يطلع أو ما عمري سمعت بهذا الاسم!!. إذا جاء الناس من أهل القراءة ولم يسمعوا به ولا بكتابه فهذا ما بلغ شيئاً. مجرد نقل صفحات من العربية إلى الانجليزية ليس انتشارًا ولا صناعة ثقافة.

● قصيدة النثر شيء كبير ولكن ذائقتي لا تقبلها:

■ **كيف ترى قصيدة التفاصيل اليومية؟**

– لا أعرفها ولم أسمع بها. ماذا تعني بقصيدة التفاصيل؟

■ **هي التي تتكلم عن اليومي في قصيدة النثر؟**

– قصيدة النثر. أنا كتبت عنها أربعة مقالات وقلت عقلي يقبلها لأنه من حق أي إنسان أن يكتب بالصيغة التي يراها وأن يعبر عن نفسه بالصيغة التي يراها ولكن ذائقتي لا تقبلها، عقلي يقبلها بناء على حرية الإنسان في أن يعبر عن نفسه. أما ذوقي فهو حق شخصي لي أنا، والأمر هنا مختلف. لكن هذا لا يعني أن قصيدة النثر ليست شيئاً. قصيدة النثر شيء كبير، وفي الحقيقة أنها أسهمت في صقل اللغة العربية. أسهمت في تقديم عمل مخلص. وأنت أحيانًا تنبهر من شدة إخلاص كتَّاب قصيدة النثر لعملهم. على الرغم من اللاجماهيرية التي عندهم ولكن مع ذلك تجدهم مخلصين إخلاصاً حقيقياً. وهذا يكبر فيهم حرصهم على أن يصنعوا نصاً يقوم على مفهوم الاقتصاد اللغوي، الكثافة اللغوية، وذلك مفيد فأنا أدرِّس طلابي في الجامعة نصوصاً لقصائد قصيدة النثر لكي يروا بأعينهم هذه النماذج. ولكن هناك فرقاً بين أن تشير إلى مزاياها وحقها في الوجود وبين تذوقها. وأنا لو قيل لي إن



فلاناً سيعمل أمسية قصيدة للنثر.. فلن أتشجع على الذهاب.

• الشاعرة السعودية.. وموت الشعر:

■ كيف ترى تجربة الشاعرة السعودية؟

- ظهرت تجارب رائعة. خيرية السقاف لديها قصائد جميلة جدًا ولم تعط حقها. فوزية أبو خالد تجاوزت شرط النثرية لأنها دخلت في صيغة إبداعية لم يعد ينظر إلى شعرها هل هو قصيدة نثر أو قصيدة حرة، ثريا العريض، أشجان هندي هذه أسماء شعرية ليست عادية. لطيفة قاري تكتب نصوصاً من الطراز الإبداعي المتجاوز حتى لذاته.

■ ولكن ما بعد التسعينيات لم تظهر أصوات شعرية نسائية متميزة؟

حتى على مستوى الشعراء لم يكن هناك أصوات شعرية. والشعر عموماً في العالم كله وليس على مستوى العالم العربي فقط ليس هذا زمانه. لذلك كوننا ننتظر ولادة شاعر أو شاعرة الآن نحن نشتغل ضد الزمن. هذا زمن ثقافة الصورة.. زمن السرديات. ولا تقل لي محمود درويش فهو ظاهرة خاصة لها شروطها الخاصة وأصلا تحتاج قراءة ومراجعة خاصة. إذا خرجت من محمود درويش الباقي ستجد أنهم يعيشون خارج زمانهم، يصرخون في بيداء مظلمة. وكلَّ يوم يمرُّ يزداد ابتعاداً عن الشعر. فنحن على مستوى الشعر نشتغل ضد الزمن، الزمن يمشي باتجاه آخر غير زمن الشعر.

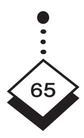
■ هل هو موت الشعر؟

- أمور كثيرة ماتت. أنا قلت بموت النقد الأدبي ولا شك أن هذا ناتج ومتزامن ومتداخل مع موت الشعر. فتراجع القصيدة كمؤثر نتج عنه تراجع النقد الأدبي. ظهور ثقافة الصورة وظهور الصورة وهيمنة الصورة نتج عنه بالضرورة ظهور النقد الثقافي.

• سر الاختلاف مع أدونيس:

■ ماهو سر اختلافك مع أدونيس؟

- ليس لديَّ اختلاف مع أدونيس. إنما حكمت على تجربة أدونيس بأنها تمثل الحداثة الرجعية.



ومن الطبيعي أن أدونيس يغضب لأنه يعتبر نفسه رمزاً للحداثة ومن الصعب عليه أن يجد شخصاً اسمه عبدالله الغذامي موصوفاً بالحداثة وموصوفاً تحت عنوان النقد الثقافي ثم ينظر إلى أدونيس على أنه نسقي ورجعي – هذه صعبة –. فبعد تجربة ٧٠سنة يقال عنه هذا الكلام.. من الطبيعي أن تكون ردة فعله صارخة. لكن من الإبداعي أن يكون رده أعلى من هذا. وهناك فارق بين الطبيعي والإبداعي. «الطبيعي» حالة غضب يتساوى فيها الذئب مع الفأر مع الرجل مع المرأة. أما «الإبداعي» فهو عمل متجاوز، وكان من الممكن أن أدونيس يتشفع بذكائه ويتجاوب بطريقة أعلى وأرقى لكن ذكاءه خانه وبالتالي أعطى دليلاً إضافيّاً على نسقيته. أدونيس كان يراني صديقا وكان يستخدم هذه العبارة، وعندما رأى كتابي كان يمزح ويمازح من باب الملاطفة ولكن بعد ذلك تأثر. وأنا ليس بيني وبين أدونيس خلاف ولكنه كان من الشرط عليَّ أن أقول رأيي وإلا سأكون كاذباً.

■ **كيف استقبلت كلام محمد العلي عندما قال: الغذامي يحب الضوء وطاقة نقدية مهدرة؟**

– محمد العلي لم يوجِّه سؤالاً لكي أجيب. كذلك لم يقدم رأياً. هو أصدر حكماً، والذي يصدر حكماً دون وجود المتهم ولا حق المرافعة ولا حق التميز نعمله ايش !!

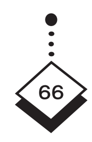
وقد كنت في جلسة في جدة وعندما دخلت قالوا لي وقتها لم أطلِع على ما قاله العلي): أن العلي يقول عنك عبثي فقلت: الحمد لله أنه لم يقدم الباء على العين، وعلى أيِّ حال هو لم يطلب رأيي في قوله ولم يطلب إجابتي عليه.

■ **كيف ترى تجربة العلي الشعرية؟**

– أنا أحترم تجربة العلي ولا أزال، وذكرت مراراً وتكراراً رأيي هذا، ولم أغيره حتى لو قال ما قاله. وخلاصة رأيي في تجربته الشعرية مكتوبٌ في كتابي (حكاية الحداثة) وحتى لو أعدتُ كتابة هذا الكتاب، فسأقول الكلام ذاته من قبل سواء قال ما قال أو لم يقل. فالقضية ليست مربوطة بأنه قال قولاً يغضبني أو قال قولاً يرضيني. النقد لا يخضع لشروط الرضا أو الغضب.

المصدر:

جريدة الرياض ٢٥ ربيع الآخر ١٤٢٩ - ١ مايو ٢٠٠٨ العدد ١٤٥٥٦.



محمد العلي:

روايات عبدالرحمن منيف روايات تاريخية فاشلة

ورواية القصيبي رواية محلية

■ **وأنت البعيد القريب من الساحة الثقافية كيف ترى المشهد الثقافي.. وإلى أين تراه يتجه؟**

- المشهد الثقافي على حسب ما أراه على ساحتنا الثقافية مشهد ولود.. يتجدد.. يتطور من حيث الرؤية.. من حيث التعبير. من حيث.. من حيث. بمجمل هذه الأشياء. والملاحظ للساحة أنا أو غيري يلمس تطورًا جيدًا من الناحية الفكرية. بحيث أخذت الأقلام تكون أكثر وضوحًا وأكثر جرأة مما قبل سنوات وعلى جميع المستويات.

■ **هل من المناسب الآن محاكمة المنجز الحداثي ؟**

- المنجز مثلما يُقال شب عن الطوق.. الآن لا يحاكم. المنجز الحداثي الآن يُحاكم ولا يَحاكم إطلاقًا. كبر عن هذا كثيراً.

■ **ولكن الدكتور سلطان القحطاني أعلن موت التيار الحداثي؟**

هذا في ذهنه.. هذا ممكن. وأي أحد يدعي ادعاء بدون تقديم الدليل القاطع الملموس.. يكون أقرب إلى الادعاء.. أو ما أسميه الاعتداء على تيار معين.. هذا التيار انتهى.. الآن أصبح نهراً.

■ **ماذا تبقى في ذاكرتك من صراع الثمانينيات بين التيار الحداثي والتيار التقليدي؟**

- صراع الثمانينيات انتهى.. الآن يوميّاً نشاهد صراعات.

■ **وكحديث ذاكرة ؟**

- اعتقد ان ما مر.. كلها كانت فترة طفولة من جميع الأطراف.. الآن تجاوزنا عهد



الطفولة هذا. عهد الطفولة الفكري في الطرح.. عهد التسرع في الحكم على الأشخاص وعلى التيارات.. تجاوزناها كثيرًا.

■ **هل تتوقع إعادة الصراع مرة اخرى ؟**

الصراع هو دائم ولن يزول ولكن أسلوبه تغير.

■ **هل هذا يعني أن التيار التقليدي اصبح اقل خصومة ؟**

– نعم.. هو اقل خصومة واقل تأثيرًا.. موجود التيار وفاعل.. ولكنه اقل تاثيرا من السابق

■ **هل تخلى رموز الحداثة عن مشروعهم الحداثي ؟**

– اعتقد أن هذا الاتهام غير وارد وغير صحيح. لم يتخلَّ أحد عن منهجه الفكري من كل هؤلاء الذين تذكرهم. لا الغذامي تخلى عن منهجه ولا السريحي تخلى عن منهجه.. ولا أي فرد من المؤيدين للتيار الحداثي او الفاعلين في التيار الحداثي تخلى عن الحداثة.

■ **بالمناسبة سعيد السريحي يكتب الشعر الشعبي ؟**

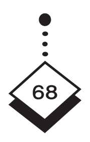
– الشعر الشعبي هو في رأيي قدرة لا تقل عن الشعر الفصيح.. يحتاج الى قدرة شاعر. وما دامت عنده قدرة شاعر. واعني بالشاعر الشاعر. لا الذي يكرر الألفاظ والمقولات. وهناك شعراء يكتبون الشعر الفصيح والشعر الشعبي. نجدهم في الشعر الشعبي افضل بكثير منهم في الشعر الفصيح. خذ مثلاً مظفر النواب في شعره الشعبي افضل بكثير منه في شعره الفصيح.

■ **ولكن في ساحتنا الثقافية هناك قطيعة بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح.. إما مع أو ضد ولا يوجد تؤامة ؟**

– نعم لا يوجد توأمة.. ونعم في ساحتنا الثقافية إما شعبي وإما فصيح. التمايز واضح أما وإما. ولكن القدرة الشعرية على أية حال سواء صبت في الفصيح او صبت في الشعر الشعبي.. واعني بالقدرة الشعرية القدرة.. القدرة الشعرية لا التكرار في الألفاظ والمقولات.

■ **ولكن سعيد السريحي كتب قصيدة شعبية سيئة ؟**

– حتى في شعره الفصيح ليس بمستوى نقده. فكره النقدي ارهف من قابليته الشعرية. هذا رأيي فيه. وإنما أريد تحديد نقطة محددة إن الحداثة ليست مقتصرة فقط على الشعر



الفصيح. هناك حداثة في الشعر الشعبي. وهناك أيضا قدم في الشعر الشعبي. والحداثة لا تقتصر على لون من الشعر.

■ **هل تتابع أحدًا من الساحة الشعبية ؟**

– لا شك أتابع الشعر الشعبي اللبناني والمصري والعراقي.

■ **وماذا عن تجربة بدر بن عبدالمحسن؟**

– هي تجربة رائعة ولكن لا يجوز الحكم عليها.. لأني لم أتابعها بدقة.

■ **الروائي صنع الله إبراهيم رفض جائزة الرواية العربية هل تراه باحثًا عن مجد أو هو موقف طبيعي للمبدع العربي ؟**

– موقف صنع الله إبراهيم موقف صادق وحقيقي. ويعبر عن كل الأحرار في مصر وغير مصر.

■ **هل هذا يفقد الجائزة هيبتها.. ويضع المرشحين القادمين في مأزق قبول الجائزة؟**

– على أية حال هو اثبت في موقفه انه رجل صاحب مبدأ وصاحب موقف. أما من يأتي ما بعد وما قبل فهذا لن أتكلم فيه. نحن نتكلم عن موقف الرجل. وقف وقفة شهيرة ورائعة وتعبر عن ضمير الأمة ككل.

■ **الآن نشهد مجانية إطلاق الألقاب.. ومنها لقب (مفكر). هل يوجد لدينا مفكر؟**

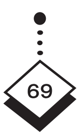
–لا تستطيع أن تنفي أن هناك تفكير.. ولكن ما هو حجم هذا التفكيرًا.. ما هو مداه.. ما هو عطاؤه. التفكير أساسًا نسبي. أنت تفكر.. أنا أفكر. ملايين يفكرون. كل هذا أشياء نسبية. ولكن هل ما تقصده نقدا فلسفيا عندنا. مفكر ؟ مثل أدونيس ومحمد عابد الجابري واركون.. فلا يوجد.

■ **هل الدكتور عبدالله الغذامي مفكر ؟**

–نعم

■ **بمواصفات أدونيس والآخرين الذين ذكرتهم ؟**

– لا، أقل. هو كناقد ثقافي أنا اعتبره مفكر فيما يطرحه. اطروحاته تنم عن تفكير سليم ومنهج سليم. ولكن لا أستطيع أن أقول انه بحجم أدونيس وبحجم محمد عابد الجابري أو



بحجم اركون.

■ **هل في ساحتنا الثقافية مفكر آخر ؟**

-لا أستطيع ذكر أحد (هذا فيه إحراج شوي).

■ **هناك قطيعة بين الرموز في مشهدنا الثقافي.. فلا أجد مثلا أحد من النقاد الرموز تحدث عن تجربة طلال مداح أو محمد عبده الفنية. كيف تفسر تلك القطيعة؟**

- صحيح هذا.. نحن الى حد الآن نعيش في جزر مختلفة. جزر متباعدة. الفنانون التشكيليون لهم تجمعاتهم.. وفنانو الأغنية لهم لون آخر.. ليس هناك مشاركة من الجميع في فهم الجميع. وتقويم ما يفرزه الجميع. أنا معك في هذا بأن هناك قطيعة

■ **هل فكرت في الكتابة عن تجربة أحد من الفنانين؟**

- لم أفكر مع الاسف

■ **هل تهوى الغناء السعودي ؟**

-أهواه كثيرا.. وبالتحديد استمع لمحمد عبده وخصوصا في تجربته مع قصائد خالد الفيصل. وهي بالنسبة لي رائعة وبودي أن اسمعها دوماً.

■ **تهواها كصوت أو كتجربة لحنية ؟**

-كصوت و أداء ولحن وكلمات.

■ **وهل تستمع الى الأصوات الغنائية من الجيل الجديد؟**

-لا.. ما اقدر اسمعهم.

■ **هناك عبدالمجيد عبدالله وراشد الماجد أصوات جيدة ؟**

- ما اقدر استوعبهم.. لا أطيقهم.

■ **بوفاة الشاعر محمد الجواهري والشاعر نزار قباني.. هل انتهى دور الشاعر**



الجماهيري؟

- درويش شاعر جماهيري.

■ **نعم.. ولكن مع هذا تظل الأسماء الشعرية الجماهيرية محدودة جدا أليس كذلك؟**

- الجماهيرية أيضا نسبية. ليس هناك شك في جماهيرية الجواهري.. ونزار أيضا جماهيرته طاغية. أما جماهيرية محمود درويش مثلاً فلم تأتِ من فهم السامعين لشعره. أتى هذا الفهم من قدرته على الأداء ومن الصوت ومن عذوبة الإلقاء.. هذا ما يؤثر في الناس.

■ **هل لوجود الشعر السياسي في قصيدة درويش سبب في تلك الجماهيرية ؟**

-هو اكبر من الشعر السياسي.. محمود درويش في أيامه الأخيرة اصبح شاعرًا إنسانيّاً.. اكثر من انه شاعر سياسي.

■ **هل ارتباط شعره بالقضية الفلسطينية لعب دورا في ذلك التعلق الجماهيري؟**

-حتى هو ينفر من أن يُعتبر شاعر القضية الواحدة.. هو شاعر قضية الإنسان.

■ **الكثير يرى في محمد العلي انه أبو الحركة الشعرية الحداثية. كيف ترى تلك المقولة ؟**

-هذه المقولة فيها مبالغة. أنا اعتبر أن محمد حسن عواد هو الحداثي الأول في فكرنا.. في ساحتنا. نسبة الحداثة الى شخص محدد غير صحيحة.

■ **ولكنك تبنيت الكثير من الأصوات الشعرية ؟**

-أنا تبنيت ما فيه شك. حتى التبني محمد حسن عواد تبنى. وآخرون تبنوا وفعلوا..



اعتقد أن المقولة مبالغ فيها.

■ **ألم تلعب دور الأب الروحي ؟**

-لعبت دوري.. ولكن ليس أنا فقط. هناك أيضا

غيري لعب هذا الدور.

■ **ومن من الأسماء الشعرية التي تبنيتها.. وتوسمت فيها النبوغ؟**

- توسمت في علي الدميني

■ **وهل ما زال علي الدميني هو علي الدميني ؟**

-نعم

■ **ولكن الآن علي الدميني يذهب الى اتجاهات اخرى غير الشعر؟**

-هو اكبر من أن يحتويه اتجاه واحد. علي الدميني متعدد القدرات.. وعنده طاقة هائلة لأن يملأ أي مجال يخوض فيه. سواء كان روائيًا.. نقديًا.. شعريًا.. سياسيّاً.

■ **مرحلة التسعينيات لم تشهد بروز أسماء لافتة.. بماذا تعلل ذلك؟**

-ليس عندي تعليل لهذا.

■ **هل هي ظروف الساحة التي لعبت دورًا في هذا الأمر؟**

-بالعكس الظروف الآن افضل وهي متاحة لتألق الشعراء. ولكن لماذا اختلف لا ادري !! ولكن التيارات الأدبية او حتى الفكرية لا علاقة لها بزمنها وهذا ما يشهد عليه التاريخ. فعندما تأخذ مثلاً القرن الرابع الهجري. الذي هو أزهى العصور. ليس فيه علاقة بواقعه. الحركة الأدبية شيء وحركة الفساد في المجتمع شيء آخر. وأحيانا هناك انبثاقة لا تستطيع تعليلها. مثلا العشرينيات في مصر أخرجت كذا مفكرًا وكذا ناقدًا وكذا وكذا.. الآن لا نشاهد هذا الزخم.

■ **هل تتابع الاسماء الشعرية ؟**

- اتابع كل الاسماء التي تتاح لي متابعتهم. مثل احمد الملا.. ابراهيم الحسين. كل



الشباب الذين يكتبون.

■ **ولكن ليس هناك استمرارية ؟**

-هذا عيبنا. اشواطنا مثلما يقولون (اشواط بقرة)

■ **هذا العيب ما هي اسبابه ؟**

-اسبابه يبدو لي في تخلخل الساحة. ليس عندنا ساحة ملتمة على نفسها.

■ **هل هو وكما يقولون ترف المبدع النفطي ؟**

-يجوز ان يكون هو الداء.. ولكن لا استطيع تأكيده. اللحظة الترفية هذه موجودة في انتاجنا. البعض يأخذه كترف وليس كقضية. الانتاج الادبي لا بد ان يكون قضية.

■ **ولكن هناك مقولة لعزيز ضياء بأن الخلاف الذي كان بين حمزة شحاتة ومحمد حسن عواد خلاف شخصي وليس على قضية.**

-نعم.. هذا صحيح.

■ **هل هذا يسيء لتلك المرحلة ؟**

-نعم يسيء... وهذا بحكم الزمن والتاريخ. ولو اخذنا مصر في تلك الفترة. نجد ان تلك الظاهرة تكررت.

■ **ماذا تبقى من اولئك الرموز؟**

-اعتقد انه لا بد ان نقوم المفكر او الشاعر بمرحلته. أما ان نسبغ عليه اوصاف المراحل كلها فهذا غير صحيح. وكل منهم ادى ما عليه في وقته. وهذا حكم الزمن والتاريخ.

■ **هل اثرهم الادبي ما زال موجودًا ؟**

- لا لا.. انتهى اثرهم الادبي.. ولكن هم في مرحلتهم اثروا.

■ **هل قرأت ما كتبه عنك حسين بافقيه ؟**

- نعم.. ولكن هناك اختلاف في بعض النقاط.. ومع هذا كتابته جيدة. حتى ولو اختلفت



معه.

■ **كيف كانت تجربة مجلة النص الجديد ؟**

-اعتقد انها تجربة ناجحة لو استمرت.

■ **هل ذهابها بعيدًا.. هروبٌ من الواقع ؟**

-نعم.. كانت هروبًا من الواقع .

■ **هل استئثار بعض الاسماء بالمجلة هو سبب توقفها ؟**

-اي مشروع يقوم به مجموعة افراد معدودين منتظر انه يتوقف او ينطفئ. هذه الامور مسؤولية المؤسسات حتى اذا غاب شخص المفروض ان تحل محله المؤسسة. والناس هنا كل واحدٍ مرتبط بأكثر من عمل. وكل ملتزم ببيت وعنده التزامات اجتماعية اخرى. نحن لا ننتظر من الفرد الاستمرارية.. ننتظر الاستمرارية من المؤسسة.

■ **كيف ترى تجربة محمد الدميني الشعرية ؟**

– محمد الدميني شاعر جيد وأيضا كاتب جيد. وهو تطور تطورًا غير عادي. ففي بداياته يبدو شعره كأنه شعر مترجم. اما الان فأصبح شعرًا ناضجًا.. رائعًا.. قدرة شعرية جميلة. ويعتبر من اعمدة القصيدة النثرية.

■ **وانطفاء شعراء الثمانينيات كيف تراه ؟**

-نعم.. هم انطفؤوا شعريا.

■ **واسباب هذا الانطفاء ؟**

– هذا الشيء. لم نستطع تفسيره في السؤال السابق.

■ **هل كانت القصيدة عندهم حالة من الترف.. والهم غير حقيقي ؟**

-يبدو لي ان الهم لم يكن صادقاً. ولا توجد لديهم قضية.

■ **القطيعة بين رموز الحداثة كالذي يحدث بين الغذامي والثبيتي ؟**

-الثبيتي عليه ان يثبت انه ما انطفأ.. وينتج.. او اعتبره منطفئاً.. هو منطفئ الان. اين



انتاجه !! من لا يُنتج فهو منطفئ.

■ **كيف ترى شعر محمد الثبيتي ؟**

-لا احد يجادل في شاعرية محمد الثبيتي.. الثبيتي شاعر كبير.

■ **هل هو الابرز ؟**

-نعم.. هو الابرز شعرياً .

■ **هل تفوق على الصخيان ومحمد جبر الحربي ؟**

- قلت لك. لا أقارن شاعرًا بآخر. اقارنه بتيار وماذا اضاف الى السياق الشعري. أقومه على هذا الاساس.

■ **وهل تتابع تجربة جاسم الصحيح الشعرية ؟**

-جاسم.. شاعر جميل ولديه شاعرية خصبة ولغة جيدة.

■ **هل اللغة العرفانية التي يكتب بها تعيق من انطلاقته شعريا؟**

-بالعكس لا تعيق انطلاقه. هي تمنحه أفقًا اعلى باستمرار.

■ **هل سيسود جاسم الصحيح الساحة الشعرية ؟**

-لا تستطيع ان تحصر الساحة وتقول : سيسود هذا او ذاك.

■ **ولكن كتنبؤات ومن خلال شخصية جاسم ومن رؤيتك لشاعريته ؟**

-لا.. لن يسود الساحة الشعرية.

■ **هل هي عوائق ذاتية تمنعه من السيادة الشعرية ؟**

-هو ليس لديه عوائق ذاتية.. ولكن عنده عوائق من المحيط الذي حوله.

■ **وماذا عن الشاعرات ؟**

- فوزية أبو خالد شاعرة جيدة.. غيداء المنفى شاعرة هائلة انطفأت مع الأسف. هناك



شاعرات جيدات ولكن لا تحضرني أسماؤهن الآن.

■ **قصيدتك المشهورة (لا ماء في الماء) كيف وجدتها مُغناة ؟**

- لا اعرف لماذا شعري لا يُغنى.. ربما ليس فيه قابلية أن يُغنى.

■ **القصيدة لحنها شاكر الشيخ وغناها المطرب عبدالله البريكان ؟**

-لم اسمع بها

■ **هل تؤيد غناء القصائد ؟**

- اعتقد ان القصائد المكتوبة الحرة كقصائد الشعر الحر من الصعوبة أن تغنى.. أنا في اعتقادي أن محمد عبده فشل في أنشودة المطر

■ **ألا تعتقد انه قدمها في قالب موسيقي مبسط لكي تصل إلى المستمع؟**

-لا اعتقد ان السامع استفاد كثيرًا من هذا التبسيط.

■ **هل هذا يرجع لخلفية محمد عبده الثقافية ؟**

- محتمل.. ممكن

■ **البعض اتهم محمد عبده انه لم يفهم نص السياب ؟**

- اعتقد انا كذلك. بأنه لم يفهم القصيدة.. حتى طريقة غنائه تؤكد ذلك.. لم يفهم المسألة تماما.

■ **هل وجدت العدامة في رواية ثلاثية الأطياف لتركي الحمد؟**

-أحيانا الرواية التاريخية لا تؤثر ولا تمنحك آفاق الرواية الحقيقية. أستطيع القول بأن تركي الحمد هو مفكر وليس روائيّاً.

■ **هل لامست العدامة في الرواية ؟**

-لا... لمسته هو .

■ **هل هذا عيب في الرواية ؟**

- طبعا.. نعم

■ **ولو كانت الرواية سيرة ذاتية ؟**

-هي أشبه بالسيرة الذاتية. واعتقد أن الرواية التاريخية لا ينجح فيها إلا القليل. حتى



عبدالرحمن منيف صاحب مدن الملح. في رأيي أن رواياته التاريخية روايات فاشلة.

■ **الفشل هل هو كتاريخ ام كرواية ؟**

-كرواية وليس كتاريخ.. هو موثق تاريخه. ولكن هل أنا أقرأ رواية أم أقرأ تاريخًا !! أنا أريد رواية.. لا أريد تاريخًا.. المنيف يغلب عليه الناحية التاريخية وهي تتغلب على الناحية الروائية.

■ **هل تتابع إصدارات الرواية المحلية ؟**

- أتابعها.. نعم

■ **وماهي ابرز تلك الروايات ؟**

-رواية سقف الكفاية لمحمد حسن علوان

■ **هل هي رواية جميلة ؟**

-روايته قصيدة.

■ **هناك من استكثر عليه هذا النجاح ؟**

-لماذا يستكثرون عليه!! شاب استطاع أن ينتج عملاً جيدًا.. استغرب هذا الأمر !!

■ **هناك من تعامل مع سن محمد حسن علوان؟**

-نعم تعاملوا مع سنه ؟ في حين لا يجوز التعامل مع السن في العمل الإبداعي.

■ **وهناك من عاب عليه كونها قصيدة ؟**

-نعم هي قصيدة.. مثل رواية احمد أبو دهمان (الحزام) هي رواية رائعة ولكنها قصيدة.

■ **هل هؤلاء خرجوا من عباءة أحلام مستغانمي ؟**

- التأثير و التأثر واردان. ولكن خرجوا من عباءة أحلام مستغانمي لا.. خرجوا من



عباءتهم هم.

■ **هل يكون محمد حسن علوان في مأزق بعد نجاح روايته الأولى؟**

-لا اعرف علوان.. اعرف روايته.. أنا أمامي رواية.. أما علوان كيف يصبح بعد هذه الرواية فلا أدري.

■ **هل تتابع تجربة عبده خال.. وما هي ابرز رواياته التي نالت إعجابك ؟**

-أتابع عبده خال باهتمام.. وابرز رواياته (الموت يمر من هنا)

■ **هل سوف يصبح نجيب محفوظ السعودية ؟**

-لكل بلد نجيب محفوظها.. أنا لا أستطيع أن أقول انه سوف يصبح نجيب محفوظ السعودية. نجيب محفوظ له افقه وعبده خال له أيضا افقه.. أنا في رأيي أن نقيس الفرد بالتيار ككل. هل هناك تيار روائي.. هناك تيار روائي. ما موقع هذا الرجل بالنسبة لهذا السياق الروائي ؟ هل اثر أو لم يؤثر ؟ أما أن أقارنه بشخص آخر.. فلا اعتقد أن هذا الأمر وارد.

■ **كيف ترى تجربة غازي القصيبي الروائية هل تصنفها كرواية محلية ؟**

-غازي روائي مبدع.. ولكن لا أستطيع تصنيفها كرواية محلية.

■ **هل هو الشاعر ام الروائي ؟**

-أنا افضل الروائي في غازي القصيبي .

■ **هل أضاع عمره في الشعر ؟**

- لا.. ما أضاع عمره في الشعر. كلمة أضاع صعبة (شوي). ولكن هو كمبدع روائي افضل منه كشاعر.

■ **ماذا عن الجنادرية كمنبر ثقافي ؟**

- الجنادرية ماتت.. قتلها التكرار.

■ **ماذا منحتك بيروت ؟**

-بيروت لا أستطيع تقويمها الآن ونحن نقوم ساحتنا الثقافية.. ففيها شعراء ومنتجون..



وأيضا فيها كتاب رائعون. إنما هذا حديث آخر يطول جداً.

■ **وكمدينة ؟**

-مدينة رائعة.. هائلة لجميع القدرات.. أين قدرتك.. تجدها في بيروت. أين رغبتك تجدها في بيروت. تجدد يومي في بيروت.

■ **هل تتمنى هذا التجدد للدمام وماذا تمنحك كمدينة ؟**

-أتمناه للدمام وغير الدمام.. ولكنها لا تمنحني وخصوصا في هذه الأيام سوى الملل.



محمد العلي:

«الآخرون» أقل بكثير من «بنات الرياض» وأفقها ينحصر في غرفة واحدة

■ **«يا نجد إني صدئت، غرست أغانيك في البحر، يا من ترى الرمل نهراً، رواح خُطاك على الوهم حتى تجيء» من هذا المقطع الشعري الذي جاء في إحدى قصائدك، دعني أسألك : هل تجد أنّ عبارة « يا نجد إني صدئت» ما زالت تتواءم مع ما حدث في كلية اليمامة والتي تزامنت أحداثها مع أمسيتك الشعرية الأخيرة ؟**

– إلى حد ما ما زالت، فما حدث في الأمسية الأخيرة كان ملفتاً للنظر تماماً. المسرحية التي أُعترض عليها بالشغب وبالأيدي، وكان من الممكن أن تتطور إلى أكثر من الأيدي، هي مسرحية هادفة. مسرحية لا تعني بالوسطية وسطية تيار معين، تعني بالوسطية كل التيارات. من تيار الصحوة إلى التيار العبثي، والفاصل بينهما تيارات مختلفة. فهي تهدف بصدق وبنتيجة حس أخلاقي إلى أن تكون جميع الأطراف في نقطة واحدة هي الوسطية. ليس بمعنى التخلي بل بمعنى الفهم. هذا المعنى التي كانت تهدف إليه المسرحية لم يُفهم على حقيقته وصار ما صار. وما حدث يعزز عندي فكرة أو تجربة القصيدة. وهي قصيدة قيلت منذ زمن طويل «يا نجد إني صدئت».

■ **وكشاعر، هل استقبلتك الرياض كما يجب وكما تتمنى ؟**

– نعم. استقبلتني الرياض في زمنين لا يفصل بينهما إلا شهر وأيام. الزمن الأول، كان في النادي الأدبي، وكان الحضور حضوراً أدبياً ممتازاً وكبيراً. وكانت الأسئلة فيه هادفة ونقدية وأدبية وفكرية. سُررت كثيراً من الزمن الأول بحضوره وبانكشاف شيء لم أكن لأكتشفه. وهو أن هناك جمهورًا أدبيًا ونقديًا وهذا شيء يَسُرُّ. في الزمن الثاني، اكتشفت شيئاً آخر، وهو

ما حدث في كلية اليمامة، كانت معظم الاستجابة من الشباب. ولذلك عندما انتهت الأمسية الشعرية. خرجنا الى الخارج لكي أدخن. فحف بي ثلة كبيرة من الشباب. هذا يسألني عن أي ديوان أقرأ ! وذاك يقول في تجربتي مررت بكذا وكذا، وهذا يقول أنا أقرأ لفلان وفلان ما رأيك ؟التعطش الذي عشته في الرحلة الثانية، في كلية اليمامة بالذات، كان تعطشًا يبعث على الفرح، يبعث على الاطمئنان، يبعث على غسل نصف الصدأ. ولكن وبعد أن انتهينا من استراحة العشر الدقائق ونحن في هذا الجو التساؤلي الشبابي. رجعنا إلى الداخل لنحضر المسرحية وحدث ما حدث.

■ **ما حدث في كلية اليمامة هل هو تعبير عن أزمة عدم القبول بالمسرح ؟**

- نعم هذا جزء من الموضوع. المسرح أهميته تنبع من إبراز نقاط الضعف والقوة في أي مجتمع. كالرواية تماماً. الرواية مهمتها وهي مهمة جليلة ورائعة، أن تعطيك نقاط الضعف في المجتمع وأحياناً تعطيك الحلول. ليس مهماً أن تعطيك حلولا، المهم أن تبرز نقاط الضعف والقوة. ورفض المسرح لم يبدأ الآن، بدأ منذ نشوء الترجمة اليونانية الى العربية، و أساس الرفض الأول جذوره الحادية، صراع الآلهة مع البشر. وصراع البشر مع الآلهة، لذلك رفضت من المجتمع ومن القائمين على المجتمع آنذاك. الرفض الثاني، الحديث الذي نحن الآن تحت ظله، ناشئ من أن المسرح ذو نظرة مستقبلية. وبالتالي، فهو مرفوض لأنه يعري ما عليه المجتمع من النواقص والشذوذ، واللاوسطية وبالتالي فهو مرفوض. ليس من المجتمع الذي تعود على ألا يتجاوز ذاته، بل أخطر من هذا أو موازيه في الخطورة. فالدول العربية حتى الآن لم تستوعب المسرح الجاد، لأن كل مسرحية لها علاقة بالسياسة، لأن أي حركة في المجتمع لا بد أن ترتبط بشيء سياسي. هذه السياسات الموجودة في العالم العربي تعزز الرفض للمسرح. بالاضافة الى شيء ثالث عندنا نحن بالذات، وهو أن مسرحاً بنصف مجتمع لا يكون. أي إن المرأة لا بد أن تكون جزءاً من المسرح وهذا مستحيل عندنا في الوقت الحاضر.

■ **في تصورك، هل الخطاب الثقافي هو الذي يصنع المجتمع، أم أن المجتمع هو الذي**



يصنع الخطاب الثقافي ؟

– تعريف الثقافة حتى الآن ليس واضحاً عندنا. فالمثقف هو من يصنع الوعي في المجتمع، والمجتمع أيضاً هو الذي يصنع الوعي في المثقف. المسألة بينهما تساقي. ليس هناك طرفٌ يعمل وحده، ليست هناك ثقافة تعمل وحدها في المجتمع، ولا مجتمع يعمل وحده في الثقافة. الثقافة فعل أفراد، الأفراد نبعوا من المجتمع، وحملوا فهماً خاصاً لما يجب أن يكون عليه المجتمع. هذا الفهم لم يأتِ من النافذة، إنما من دراسة المجتمع، أي من المجتمع نفسه. بالإضافة إلى قدرة الفرد على الفهم، على الاستيعاب. الثقافة ليست من صنع المجتمع ككل، بل من صنع أفراد من المجتمع- باعتبارها خلق وعي – لكن هؤلاء الأفراد من أين أتوا ؟ من أين نبع فيهم هذا الوعي حتى يخلقوا وعياً آخر فيمن ليس عنده وعي؟ جاؤوا من المجتمع. إذاُ، المجتمع هو الذي يلد هؤلاء، الأفراد الذين يلدون الثقافة، والثقافة تلد أفراداً آخرين من المجتمع. إذاً هناك تساقٍ.. هناك تلاق بين المجتمع وبين الثقافة. لا أستطيع أن أقول هذا وحده، وذاك وحده، هناك تفاعل وتساقٍ بين الاثنين.

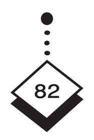
■ **وكيف ترى تشكلات الخطاب الثقافي في المجتمع السعودي الآن؟**

– الخطاب الثقافي في المجتمع السعودي يختلف عما كان عليه قبل خمس سنوات. لماذا هذا الاختلاف ؟ لأن الافراد الذين يملكون الوعي الثقافي، الذين يحاولون أن يخلقوا وعياً في المجتمع، أتيح لهم هامش ولو صغير من الحرية- حرية التعبير. وعندما تسمح الظروف بحرية التعبير، يعني سُمح بحرية التفكير. التفكير لا يعرفه أحد إلا إذا عُبر عنه. وبالتالي، هذا الهامش من حرية التعبير اتاح حرية التفكير. وأخذ أفراد من المجتمع يعبرون عن هذا التفكير، ويصل هذا التفكير إلى المجتمع، سواء رفضه المجتمع أو تقبله.

■ **هذا التعبير النخبوي هل يعبر فعلاً عن حاجات المجتمع، أم أنه تعبير عن الذات؟**

– قد يعبرون عن حاجات أنفسهم، ليكن... لكن التعبير عن ذات الفرد أحياناً تعبير عن ذات الآخرين. التعبير المستقبلي ليكن للفرد، التمني المستقبلي.

■ **قلت ذات مرة : «واكتشفت أن علي أن أجدد نفسي، أو أموت» كيف تمارس هذا**



التجدد ؟

– أمارس التجدد بنقد الذات وتنمية المعرفة. لا يمكن للإنسان أن يتجدد وهو مقتنع أن جميع قناعاته وسلوكياته هي سلوكيات يقينية لا يتطرق لها الشك. هذا لا يمكن أن يرتفع على ذاته. النقد الذاتي ضروري لتجاوز الذات، أو تجاوز مرحلة من مراحل الذات. أيضا النقد الاجتماعي ضروري لتجاوز المجتمع عن ما هو عليه. النقد الذاتي إذاً هو الخطوة الأولى للارتفاع.

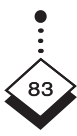
الخطوة الثانية هي نمو المعرفة : أن تنمي معارفك. نحن هنا، وبمعظم البلاد العربية مصابون بمرض الاكتفاء المعرفي. فتجد أحدهم أخذ شهادة من الجامعة ولتكن شهادة الدكتوراه في فرع من الفروع واكتفى بهذا. وعند نفسه أصبح وجيهاً، عظيماً لا يحتاج إلى زيادة. وكأنه كأس ممتلئ، إذا صببت فيه زيادة معناه أنك سكبته. الإنسان ليس كأساً. الإنسان لا بد أن ينمي معرفته. وإلا أصبح راكداً مثل الحوض الراكد. ولا يمكن أن يكون متجاوزاً إلا بهاتين الخطوتين: خطوة نقد الذات، وخطوة نمو المعرفة.

■ **هل هذا التجدد هو سر تصالحك مع كل الأجيال الإبداعية ؟**

– يبدو لي أن هذا صحيح.

■ **وهل هذا يفسر النزعة المثالية في اطروحاتك ؟**

– أنا لست مثاليّاً. المثالي ضد الواقعي. لفظة مثالية، واقعية، مادية، وهذا شأن فلسفي لن نتكلم فيه. نتكلم عن المثالية التي نفهمها، ونجعلها في مقابل الواقعية. وأنا حسب ما أعتقد في نفسي واقعي ولست مثالي. لكن على مستوى الطرح، واقعي مستقبلي. لا أرضى بالواقعية، لا أرضى بالواقع الذي أنا فيه، لا أرضى بواقع المجتمع الذي هو فيه، لا أرضى بالسياسة التي هي فيها. إنما أطمح لشيء أكبر بالنسبة لنفسي، ولمجتمعي، وبالنسبة لإدارة هذا المجتمع من جميع الإدارات. ليس في الإدارة السياسية فقط، بل في إدارة الاقتصاد، إدارة التعليم. إدارة الصحة.. الخ. أتمنى أن تكون هذه الإدارات أعلى مما هي عليه. وهذا ما يصفه البعض في أطروحاتي «بأديولوجيا المستقبل» التجاوز لما هو حاصل. أنا أومن أن



الجميع يستطيع أن يتجاوز.

■ **هل تحققت بعض من رؤاك المستقبلية التي طرحتها في الماضي؟**

- يحزنني أن أقول لا.. ولا شك أنه تحقق جزء بسيط مما أتمنى، لكن لم يتحقق الشيء الجوهري والأساسي.

■ **توقفت عن كتابة الشعر من عام ١٩٦٧ م إلى ١٩٨٢ م، ثم عدت بقصيدة غبار في العام١٩٨٢. ما سر هذا التوقف الطويل عن كتابة الشعر ؟**

- قد تسميها مراجعة، قد تسميها خمولا، أو قد تسميها يأسًا. كل هذه المسميات تصدق عليها. أنا إنسان أكتب عندما أنفعل. هذا الانفعال يكون أحيانًا انفعالاً إبداعيًا. كأن تُكتب قصيدة، ترسم لوحة، تكتب قصة أو رواية.. الخ. ومرة يكون أكبر من التعبير، ولا تستطيع التعبير نهائياً. تُعبر بشكل جسدي مثل البكاء، الغضب، الركض. تعبير جسدي وليس إبداعيًا. أنا من هذا النوع. الانفعال يصل بي إلى عدم القدرة على التعبير. وبالتالي، أقوم بشيء جسدي معين، اكسر شيئاً، أمزق كتاباً، أبكي.. الخ. والانفعال المستمر عندي، أني لا استطيع إكمال القصيدة الجيدة، اقرأ ربع القصيدة وأقف. قصائد محمود درويش لا استطيع قراءتها مرة واحدة. لا بد أن أتوقف ثم أعود لقرائتها. كذلك تمر بي هذه الحالة مع بعض قصائد الشاعر اليمني أحمد العوضي، أمل دنقل. وأحياناً تقرأ لبعض من الشعراء ديواناً كاملاً دون توقف ودون أي انفعال.

■ **هل صحيح أن الشعر السعودي لم يستبن ولم يكتنه التجربة الاجتماعية والتحولات التي حدثت في المجتمع. أي أنه لم يستوعب قضايا مرحلته ؟**

- استيعاب الشعر لقضايا المجتمع غير وارد نهائياً. الشعر كما اصطلح عليه أخيراً : هو الذي لا يمتاز بموضوعه. الشعر الذي يعالج مشكلة الاقتصاد، ومشكلة الصحة، ومشكلة التعليم.. الخ، هذا شعر مناسبات، شعر صحفي « شعر مال صحف» يُقرأ ويموت. إذا جئنا للشعر الحقيقي، فيجب نفي هذه التهمة، وهي أن الشعر لم يصل بعد إلى استيعاب المرحلة. فعندما نقرأ شعر الثبيتي، الصيخان، أحمد الملا، إبراهيم الحسين، نجد شعراً استوعب مرحلته. صحيح أنه لا يحمل معنىً مباشراً، لكنه يحمل الزخم والحرارة والوجدان الذي



يغلي. ولهذا من الصعب أن نقول إن سياقنا الشعري لم يستوعب مرحلته.

■ **ولكن القصيدة في الثمانينيات كانت منشغلة بالهم الخارجي في تلك الفترة؟**

– الذي منع تبلور الهم الداخلي في القصيدة منذ زمن طويل هو الخوف، وأنا سأتحدث بصراحة، الخوف من السلطة والخوف من المجتمع. وفي تصوري أن الخوف من المجتمع هو الأكثر رُعباً من السلطة. هو الذي يمنع مثلاً :أن أتغزل في المرأة. عمر بن أبي ربيعة في عصر الصحابة كان يقف في الحج ويتغزل في «الحجيات»، وبعضهن يأتين للحج من أجل أن يقول فيهن عمر بن أبي ربيعة بيتين من الشعر. وعندما يقول علي الدميني في قصيدته «قبلتها وقبلتني «يثور الهياج في القاعة. واستكثروا على الشاعر أن يأتي بمفردة قبلتها. فإذاً، سياق المجتمع عندنا يمنع لمس بعض الأشياء التي تهيج الشاعر، وهذا الوضع مستمر منذ زمن طويل. ونلاحظ أن الشاعر الحجازي تعرض للشأن الداخلي ولكن بشكل رمزي. الرمز هو الذي ينقذ الشاعر من الخوف، الخوف السلطوي، الخوف الاجتماعي، أو لنسمِّه الخوف الديني. الرمز هو الذي ينقذ الشاعر من أي مأزق، والشاعر الحقيقي إذا سُدّ عليه الباب قفز من نافذة الرمز.

■ **هل هذا يفسر حالة طغيان الرمز في قصيدتك؟**

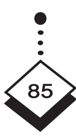
– نعم– يفسره بلا شك. وهو عندي وعند غيري.

■ **هل يحضر الرمز في القصيدة لمجرد الخوف أم للضرورة الفنية ؟**

– نحن يحضر لدينا معاً، وقد يحضر الرمز في البلاد الأخرى لشيء فني خالص، ولكن عندنا لشيء فني ولما هو أهم: أن يكون درعاً بينك وبين السلطة وبينك وبين المجتمع.

■ **كيف تعبر عن رؤيتك ؟ عن حضور الأيدلوجية في قصيدتك؟**

– أنا إنسان أيدلوجي – وأعتقد أن كل إنسان أيدلوجي مهما كان كان تصنفيه : يميني، يساري، وسط. أستطيع أن أعرّف الإنسان بأنه حيوان أيدلوجي. ما هي الأيدلوجية ؟ الأيدلوجية الإيمان بهدف معين، الهدف المعين لا تصل إليه إلا بأشياء كثيرة إذا شكلت قناعة تصبح أيدلوجية. إذاً كل إنسان لديه أيدلوجية، هذا أيدلوجيا اقتصادية، ذاك أيدلوجيا عبثية. معنى الأيدلوجية عندي واسع، ليس معناها أن يكون الإنسان يسارياً أو يمنياً، أن يكون



دينياً أو شيوعياً، لا.. الأيدلوجية عندي هي القيم التي تحكم سلوك الإنسان.

■ **هل نقول إنه كلما طغى حضور الأيدلوجية في النص خفت صوت الفن في القصيدة؟**

– لا، إلا إذا عُبّر عنه تعبيراً مباشرًا. هناك مؤلف للشيخ محمد خطب بعنوان «الفن الإسلامي» يقول فيه وحسب المعنى: إنه ليس المطلوب من الشعر الإسلامي مدح الصلاة وما تدفع إليه من الطهر، أو كتابة قصيدة في الصيام، لا... المطلوب كتابة قصيدة في الوردة والنظر للوردة بروح إسلامية. هذا هو الشعر الإسلامي. إذا، تناول الشيء بروح القيم التي تؤمن بها هو الأيدلوجية. قد يصف الشاعر البحر بروح القيم التي يؤمن بها، وهذا معناه أن القصيدة ناتج أيدلوجي.

■ **بماذا تفسر ندرة حضور المرأة في شعرك؟**

– حضور المرأة حضور قليل، وفعلاً لم أكتب إلا قصائد غزلية قليلة وقصيرة أيضاً. لم أكتب قصائد طوالاً، ولم أكتب باستمرار، ولا أدري هل نتاج هذا الأمر يعود لعدم وجود قابلية الغزل لدي، أو أن انفعالي تجاه المرأة أقوى من التعبير، وقد يكون انشغالي بقضايا أخرى جزءاً من السبب.

■ **هناك من يرى أثر العلي في الحداثة أثرًا في الجانب الفكري، وليس الشعري؟**

– هذا صحيح. لأني لست مطردًا في الإنتاج. إنتاجي الشعري قليل. وتدرجت من بناء تراثي بحتري. بحتري بالضبط إلى إنتاج حديث. هذا الاختلاف والقلة في الشعر، جعلا تأثيري الشعري تأثيرًا عرضيًا. إنما تأثيري الآخر، التأثير الفكري، أعتقد أنه أعطى شيئًا معينًا.

■ **كيف ترى قصيدة الشاعرة السعودية ؟**

– في الواقع أن غيداء المنفى « الله يرحمها معنوياً» كانت شاعرة حقيقية. وليس على مستوى المملكة ولكن على مستوى الوطن العربي. وكذلك أشجان هندي، لطيفة قاري. وهناك شاعرات ذهبن إلى قصيدة النثر دون بناء شعري، فجاءت قصائدهن بلا جذور. ولا أريد

ذكر أسماء وإنما يجب الإشادة الكبيرة بالشاعرات الثلاث.

■ **في لغة الجسد، هل كانت الشاعرة السعودية أجرأ من الشاعر الرجل ؟**

- نعم، أجرأ من الرجل في لغة الجسد في الشعر وفي الرواية. وفي تصوري السبب في ذلك يعود إلى الانفجار. لم ينفجر الرجل انفجار المرأة. سجن الرجل كان أقل سياجاً من سجن المرأة. المرأة في سجن من سجون أبي العلاء المعري. صحيح أن الرجل مسجون لكن سجنه أقل، سجنه ليس أسواراً، سجنه سياج بحيث ترى ما خلفه. المرأة لا ترى لأنها في سجن محاط بأسوار. وهذا سر الانفجار سواء في الشعر أو الرواية. لغة الجسد في» بنات الرياض» وفي رواية «الآخرون «صارخة. لغة الجسد في رواية «شقة الحرية» لغة بارزة، ولكنها في «بنات الرياض» و»الآخرون «أكثر سيطرة على أفق الرواية من لغة الجسد في شقة الحرية. غيداء المنفى أكثر جرأة من أي شاعر موجود تعبيراً عن لغة الجسد، الذي هو تعبير عن السجن نفسه. غيداء المنفى عبرت عن سجن المرأة بشكل مختلف تماماً عن تكلم الرجل عن أي سجن آخر.

■ **بمناسبة ذكر رواية «الآخرون»، كيف تراها ؟**

- «الآخرون» أقل بكثير من «بنات الرياض»، ولو كنت قرأت كثيرًا من النقاد يشيدون بالآخرون. ولكن عندي أن «الآخرون» ينحصر أفقها في غرفة واحدة، صحيح أن لغتها جيدة ولكن أفكارها وأفقها محصورة في قفص واحد.

■ **كيف ترى أثر الملتقيات الأهلية في الحراك الثقافي ؟**

- في رأيي - ولو أن معظمها للوجاهة وللبيتوتية : آل فلان وآل فلان عندهم صالون ثقافي - أرى أنها جيدة. وأرى أنها نواة لانبثاقات أكثر، لنوادٍ أكثر، لتساؤلات أكثر. ليطرح هذا الملتقى - الذي هو للوجاهة فقط - في السنة سؤالاً واحداً. سؤالاً يوعي الجمهور الذي يحضر تلك الملتقيات. يكفي أن تطرح تساؤل عما يكتب في الصحافة مثلاً. نحن إلى حد الآن ليس عندنا وعي سياسي واجتماعي. على الأقل هذه المنتديات تضم مستويات متعددة من

الأفراد. التقاء المستويات المتعددة يقارب بينها وهذا شيء رائع وجيد.

■ **وماذا عن حوار النخب ؟**

– أرى صراع ديكة. نحن لم نصل إلى مستوى الحوار. وقرأت مقالاً لمحمد حسن علوان يفرق فيه بين مفهوم المحاورة ومفهوم المناظرة. وخلاصة الكلام في المقال، أننا لم نصل إلى مرحلة المحاورة. وهذا صحيح. ما زلنا في مرحلة المناظرة. بمعنى أنا على حق وأنت على باطل. الحوار لا يكون بهذا الشكل، لا يكون إما وإما. يكون بالبحث عن رأي ثالث. جدلية هيجل، المتناقضان يبحثان عن شيء ثالث يتولد بينهما. الحوار يجب أن يكون خاضعاً لجدلية هيجل. أما إذا أصبح مناظرة، فهو أشبه بالملاكمة أو بالمصارعة الحرة، وكل طرف يريد أن يميت الآخر. وهناك أمل أن تتطور مرحلة المناظرة إلى مرحلة الحوار، وليس تخويناً وليس تكفيراً.

■ **كيف ترى مسيرة الحركة النقدية الآن؟**

– قلت مرة إن الحركة النقدية متقدمة على الحركة الإبداعية، وعللت: بأن الحركة النقدية ليست وليدة إنتاجنا، ليست وليدة إبداعنا، هي وليدة إبداع آخر. نتاج مذاهب ومدارس نقدية أخرى. بمعنى أن من يقومون على النقد عندنا لا ينطلقون من إبداعنا. ينطلقون من إبداعات أخرى أكثر منا تقدماً. فهؤلاء مع احترامي لهم، هم أصحاب ثقافة أخرى جاءت من الغرب، وبالتالي زاولوا النقد عندنا بالمفاهيم الغربية. ليكن، ولست ضد هذا، لكن ضد شيء يسمونه الإسقاط. أن تسقط مقاييس نقدية مستوردة على إنتاج محلي، هذا هو الشيء الذي أكون غير مستعد لتقبله. لكن إذا انطلقت مقاييس من الإبداع المحلي، أو انطبقت المقاييس الأخرى على الإبداع المحلي وبدون إسقاط، فهذا شيء رائع و أؤيده تماماً.

■ **هل كان النقد في الثمانينيات أكثر عمقاً من مرحلة التسعينيات وما بعدها؟**

– لا أتفق معك. الآن لدينا أصوات نقدية أكثر من الثمانينيات، وكما أقرأ، هناك نقاد كثيرون على الساحة، وطرحهم النقدي جيد. وهؤلاء لم يأتوا من الغرب، هم نابعون من

الداخل، ونعلق عليهم أملاً كبيراً، ولا أريد أن أذكر أسماء معينة.

■ **هناك من يرى أن نقاد الثمانينيات صعدوا على أكتاف مبدعي تلك المرحلة؟**

- صعدوا على أكتافهم وصعدّوهم.

■ **أدونيس وعبد الله الغذامي، كل منهما يرمي الآخر بتهمة الرجعية. كيف ترى هذا الأمر ؟**

- ليس فقط ادونيس من يتهمه الغذامي بالرجعية. الغذامي يتهم كل أحد بالرجعية، من امرؤ القيس، إلى أدونيس، إلى من جاء بعد أدونيس. الغذامي مع احترامي وتقديري لاطلاعه، ليس عنده هدف بناء مدرسة نقدية مثلاً، بل هدف بناء ذاته. وهذا الشيء الفادح في أن تكون طاقة رائعة مثل طاقة الغذامي تتسرب إلى شيء ذاتي وشيء عبثي. لا أحد سوى الذات عند الغذامي. دائما ينشد في داخله :

إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا..

■ **هل هذه نرجسية ذات أم نرجسية ناقد؟**

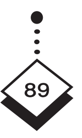
- مع الأسف أن تضخم الذات، تمدها طاقة نقدية، بمعنى أن طاقته النقدية بدلاً من أن تتجه إلى الآخرين وخلق مدرسة، اتجهت إلى تضخيم الذات.

■ **هل هذا يفقده مصداقية حضوره النقدي؟**

- أكيد. الذات إذا تضخمت منعت كل الأضواء. أنا أتأسف على طاقة الغذامي النقدية وعلى شجاعته. هو يملك الطاقة والشجاعة، لكنه يحب الضوء إلى حد مميت.

■ **هل لدينا ناقد أصبحت له مدرسة فكرية ؟**

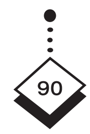
- المدرسة النقدية تراكمية: أن يتجه الناقد إلى بناء أفق معين، أن يتجه إلى إبراز آخرين، ويعلل لماذا برز. سعد البازعي أبرز مع التعليل، وغُيِّبَ آخرون مع التعليل. الغذامي لا



يعلل من يقدمه إلينا، لماذا؟ لأن ذاته محتاجة إليهم.

المصدر:

مجلة الإعلام والاتصال ـ العدد ١٠٣ ـ ٢٠ يناير ٢٠٠٧.



سعيد السريحي:

الرواية هي القصيدة الجاهلية اليوم

■ هل حقاً تجد المتعة في العمل الصحفي ؟

- العمل الصحفي ليس بعيدًا عن الإبداع. العمل الصحفي هو حرفة في إمكان الإنسان أن يكون مبدعاً فيها سواء في الآليات التي يمارسها في متابعة الخبر أو في مقدرته أيضاً على استثمار صلته المباشرة بالراهن واليومي. على مختلف المستويات. سواء كانت على مستوى المحلي أو الإقليمي أو الدولي أو شتى المجالات الثقافية أو السياسية أو الاقتصادية. فالعمل الصحفي هو عمل إبداعي.

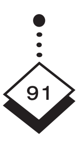
■ إذاً مقولة أن الصحافة سرقت الناقد السريحي من النقد هي مقولة مغلوطة؟

- هي مقولة لا تخلو من الصدق. ولكن سعيد السريحي ليس ناقداً فقط. هو ناقد وكاتب فيما أعتقد. والكتابة مضمارها أوسع من أن يكون مقصوراً على النقد. هناك كتابات اخرى تحتاج منا شيئاً من الجهد. وإذا كانت الصحافة قد أخذتني فقد أخذتني إلى مجالات أخرى للكتابة أكثر التصاقاً بالراهن واليومي وما يُعنى به الناس. ولكن أستطيع في أي لحظة من اللحظات أن أعود إلى خندقي الأساسي وهو النقد. والغياب فيما اعتقد ليس مرده أن الصحافة قد أخذتني. ولكن لأن المنابر الثقافية لدينا مغلقة. والذين يعرفون السريحي في كثير من المؤتمرات والمناسبات العربية يعرفونه بوصفه ناقداً وصلته بهم لم تنقطع بعد.

● حضور وغياب :

■ هل هذا يعني أنك مغيب في داخل المشهد المحلي وحاضر على مستوى المشهد العربي؟

- ليس تماماً مغيباً داخل المشهد. ولكن اعتقد أنني حاضر في مشهدٍ محلي على نحو. وحاضر



في مشهد عربي على نحو آخر. المؤتمرات والمناسبات الثقافية التي أحضرها لا تعرف أنني صحفي ولا تعرف كذلك أنني اكتب في الحقول السياسية أو القضايا المحلية ولكنها تعرف عني وجه ناقد. بينما في الداخل ما زلت احتفظ بوجه الكاتب الصحفي. إذا هو ليس حضورًا وغيابًا ولكنه حضور بأوجه مختلفة للإبداع.

■ **كأنك تريد القول بأن المساحة النقدية للناقد السريحي خارجياً أرحب من الداخل؟**

- دون شك.. فيما يتعلق بالنقد هناك المساحة الأرحب.. هناك الصدور الأرحب. هناك العقول الأكثر رحابة.. في المسألة النقدية ضاق بنا الداخل وضقنا به كثيراً.

■ **هل هذا دلالة فشلكم كنخبة في التحاور ؟**

- للحوار بيننا باب آخر. باب الجلسات الطويلة التي نتدارس فيها أفكاراً متعددة. ربما أنت تشهد منها جانباً في «جماعة حوار» ولكن ليس هناك الحوار الذي ينبغي أن يكون. أي الحوار المؤسساتي المعلن المنظم. لك أن تقول إننا لم نحاول أن نتحاور. فلعنا لو حاولنا سننجح أو سنفشل.

● حفلة الحداثة :

■ **بعد الضجيج الذي حدث لكتاب «حكاية الحداثة» هل نقول حفلة الحداثة انتهت؟**

- الحداثة ليست حفلة لكي تنتهي. الحداثة هي مشروع حضاري سيستمر شئنا أم أبينا. سيستمر بنا أو بآخرين. سيستمر وإن رغمت أنوف. الحداثة هي اكبر من أن تكون مجرد قصيدة أو قصة أو أطروحة نقدية. هي مسيرة حضارية للأمة وعليها أن تخوضها سواء أرادت ذلك أو لم ترد. تأخرت في ذلك أو تقدمت. ولكنها مسألة قدرية كما يولد الإنسان ويموت. فإن الأمم تتحدث.

■ **هذا الجدل النخبوي حول الحداثة هل هو الجدل الذي يقود المجتمع إلى مسألة**



التحديث ؟

– المجتمع لا ينتظر أن نتحاور لكي يتفاعل. المجتمع يقود الحداثة بنفسه دون حاجة لنا لكي ننظر له أو كي نوافق على أن يتحدث أو نرفض أن يتم تحديثه. المجتمع يمارس حداثته دون أن يستأذن أحد في ذلك. لك أن تمشي في شوارع الرياض أو جدة لتلقي نظرة على واجهات المحلات. لك أن تسأل عن عدد المشتركين في القنوات الفضائية المختلفة. لك أن تسأل عن مدى إقبال الشباب السعودي على الإنترنت. لك أن تسأل مكاتب السفر عن تدفق السعوديين رغم كل الظروف الراهنة على السفر إلى الخارج. لك أن تسأل عن ميزاننا التجاري. أن هذه المؤشرات جميعها تعني أننا مجتمع يدخل مرحلة التغيير بخطاً واسعة. ودعني أضف لك شيئا آخر. انظر إلى الأنظمة المختلفة واقرأ ما يطرأ عليها من التحديث في النظام السياسي. من ذا الذي كان يتصور أننا سنشهد الانتخابات البلدية وهو عملٌ سياسي محض. ويعني المشاركة في صناعة القرار. والمواطن يعي كذلك أنها خطوة نحو خطوات أخرى قادمة. من ذا الذي كان يتصور أننا سنجلس فرقاً مختلفة وأطيافا متشعبة لكي نتحاور في مجلس الحوار الوطني. هذه جمعيها هي مظاهر انفتاح الأمة على أطيافها الداخلية وانفتاح الأمة على العالم من حولها. وجميع تلك المظاهر هي مظاهر التحديث التي يسعى إليها المجتمع وتسعى إليها مؤسساته دون انتظار أن نفرغ نحن النخبة من حواراتنا أو نمنحهم إذناً بأن يمضوا في خطوات التحديث أو يتراجعوا عنها.

● الكتب الصادمة :

■ بينما كانت جماعة حوار تحتفي بكتابك « الكتابة خارج الأقواس» ككتاب تنويري نجدك تعلن في ذات الجلسة أن الكتاب اضعف ما كتبه السريحي ؟

– نعم الكتاب هو اضعف كتبي منهجياً الكتاب ينظر إلى الظاهرة الأدبية معزولة عن السياق الأكبر. وهو الخطاب الذي يتحكم في حركة المجتمع. كما كان يعاني كذلك من وطأة اتجاهات فلسفية محددة تحكمت في بعض دارساته واعني بذلك على نحو محدد الاتجاهات الوجودية في الفلسفة. إذا على نحو علمي الكتاب يعتبر اضعف كتابٍ لي. لكنني اعتز جدا



أنني كتبته ولو أني رجعت ثانية إلى تلك الفترة لما ترددت في كتابته وإصداره. انطلاقاً من الحاجة إلى إحداث صدمةٍ اعتقد أن الكتاب قد حققها.

■ **هل كانت الحاجة الى إحداث الصدمة هي السبب الأهم في تأليف الكتاب ؟**

– الحاجة الى الصدمة أساسية عند تكريس أي اتجاه فلسفي أو نقدي جديد. أنت لا تستطيع أن تحدث الأثر دون الصدمة. ولك بعد ذلك أن تتحرك في خطك و أن تحرر مقولاتك ... ولكن اثر الصدمة أمرٌ مطلوبٌ تمامًا عند نشوء التيارات. واعتقد أن للإنسان أن يتحدث عن مراحل في حياته ولي أن أتحدث عن « الكتابة خارج الأقواس» باعتبارها مرحلة من المراحل.

■ **ترى بأن الكتب الصادمة وليست الصحيحة هي التي تحدث الأثر. في تصورك ما هي ابرز الكتب التي ترى بأنها أحدثت الصدمة في مشهدنا الثقافي ؟**

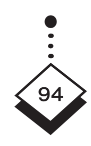
– دعني استشهد بكتاب « الخطيئة والتكفير « لأخي العزيز عبدالله الغذامي وهو كتاب صادم وان كان لا يرقى الى مستوى الوعي المنهجي الذي اتسم به الغذامي بعد. والكتاب يعاني من خلل واضح بين نظرياته وتطبيقاته. ومع ذلك فهو من اكثر كتب الغذامي تأثيرا. » أرجو عند إعداد المادة أن لا يندرج هذا الأمر كمانشيت». ودعني أشر إلى كتاب عوض القرني» الحداثة في ميزان الإسلام» فهو كتاب صادم كذلك. وان لم يكن كتاباً صحيحاً وقد احدث أثراً لم يمكن تجاهله بصرف النظر عن اتفاقنا معه أو اختلافنا.

■ **هل المرحلة الآن تتطلب حضور كتاب صادم ؟**

– لا نتحدث عن مرحلة لكتابٍ صادم.. ولكن نتحدث عن كتابٍ صادم في إمكانه أن يؤسس لمرحلة. إذاً الكتب الصادمة هي التي تخلق المراحل وليست المراحل هي التي تخلق الكتب الصادمة. والكتب الصادمة تحتاج إلى جرأة والى شجاعة والى مجازفة. واعتقد أن الغذامي كان مجازفاً والقرني مجازفاً ولك أن تقول أن سعيد السريحي كان مجازفاً.

● كتاب القرني ومداعبة الحس الديني:

■ **هل تعتقد بأن كتاب عوض القرني «الحداثة في ميزان الإسلام» لو صدر في هذه**



المرحلة سيحقق ذات الصدى الذي تحقق له في الثمانينيات ؟

– لا اعتقد ذلك مطلقاً. ولأن الناس أصبحوا أكثر انشغالاً بما هو أهم من الاختلاف حول قصيدة أو مقالة نقدية. والناس أصبحوا أكثر وعياً كذلك بان الحداثة ليست مجرد قصة أو قصيدة. لم تعد فنون القول هي الشغل الشاغل. أصبحت همومنا اكثر إمساكاً بالحياة.

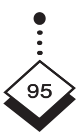
■ **ألا تعتقد بأن الكتاب خدم الحداثة وخدم رموزها حيث تم الترويج لها من خلال حالة الصراع الذي أحدثه كتاب الحداثة في ميزان الإسلام؟**

– الحداثة ليست سلعة لكي يتم الترويج لها. ولا اعتقد أن الكتاب خدمها مطلقاً. الذي تم ترويجه ليست الحداثة وإنما الصورة المغلوطة عن الحداثة. والذي حدث انه داعب الحس الديني لدى الناس. فروج للصورة المغلوطة. وأنا هنا لا أصادر حرية القرني في أن يكتب ولكن أتحدث عن اثر كتابه. الذي لم يقدم الحداثة بصورتها المحايدة او بصورتها الصحيحة.

● الخطاب النقدي وكسر الدائرة النصية :

■ **كيف تجد الخطاب النقدي على مستوى المشهد المحلي الآن ؟**

على مستوى تناول النصوص لم يعد يقدم شيئاً. وذلك هو المأزق الذي أدركه صديقنا الدكتور عبدالله الغذامي وتحدث عن موت النقد الأدبي. وربما هذا الذي عنيته حينما قلت إن «الكتابة خارج الأقواس» كانت منغلقة على الظاهرة الأدبية. نحن أمام درسٍ في النقد مختلف. لنا أن نسميه تحليل الخطاب ولأخي الدكتور الغذامي أن يسميه النقد الثقافي. ولكن لم يعد مواجهة للنص بقدر ماهو إعادة قراءة وتحليل للظواهر الكبرى التي يلتقي فيها الاقتصادي بالسياسي بالاقتصادي بالثقافي. الخطاب الذي ظل مغلقاً على قراءة قصة أو قصيدة لم يعد يقدم شيئاً جديداً. نحن بحاجة إلى ثورة نقدية أخرى. او ننفك وننعتق من الظاهرة الأدبية لكي نتحدث عن الظواهر الكبرى.. الظواهر الفكرية التي تمس الأمة في



مختلف مناحي الحياة.

■ **والنص يبقى لمن !! من يتولاه نقدياً ؟**

- يبقى لمن يعتقدون بأن النقد الأدبي لا يزال حياً يرزق .

■ **الأسماء النقدية الشابة التي تسجل حضورها في المشهد النقدي الآن. كمحمد العباس وعلي الشدوي وفاطمة الوهيبي. بالنسبة لك هل هم مقتنعون في حضورهم النقدي ؟**

- أنا لا اشك في قدراتهم وإمكانياتهم ولكنني اعتقد أنهم بحاجة إلى كسر الدائرة النصية التي يتحركون فيها. واعتقد أنهم يفعلون ذلك الى حد كبير.

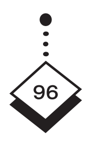
■ **هل تعتبرهم يمثلون امتدادا لمرحلتكم النقدية ؟**

- هم يمثلون امتدادا للمرحلة النقدية ولا أريد أن أقول مرحلتنا النقدية. ولا أريد أن انسب هذه المرحلة لنا نحن امتداد لحركة عربية نقدية. نحن لم نؤسس لشيء و إنما فتحنا الساحة المحلية لكي تنشغل بالهموم النقدية التي تنشغل بها الساحات العربية الأخرى. نحن فقط جلسنا على طاولة واحدة مع النقد العربي المعاصر الحديث ولا ندعي لأنفسنا التأسيس. إلا إذا اعتبرنا الساحة المحلية فصلاً دراسيا لنا أن نختار الأول أو «البرنجي» فيها.

● ثقافة الصحراء ومراوغة الخطاب :

■ **لك رؤية في ثقافة الصحراء وما تنتجه من إبداع هل نتعرف على ملامح هذه الرؤية؟**

- ثقافة الصحراء ليست هي الإبداع. ولكنها مقولة نقدية. والمقولة النقدية لا تبرأ من الانكفاء الى الداخل لمحاولة دفع تهمة الانسلاب من قبل الآخر. وهنا أشير إلى شيء قد يبدو غريباً بعض الشيء. آلف محمد حسن عواد كتابه» خواطر مصرحة« فقامت القيامة عليه. ودخلت الحركة الثقافية آنذاك في حالة سكون لفترة امتدت ما يقارب العشر السنوات. ثم تكتل مجموعة من الأدباء ليقدموا كتاباً اسمه »وحي الصحراء» واخرجوا منه محمد حسن



عواد. وفي دراسة طويلة قدمتها ذات يوم. قلت: إن هذا العنوان هو إعلان للبراءة من الاتهامات التي وُجهت لمحمد حسن عواد. من حيث انه يستوحي بيئات النصارى في مستوى شعراء المهجر. وكأنما الذين تجمعوا داخل هذا الخندق «وحي الصحراء» يريدون أن يقولوا نحن نستوحي صحراءنا ولا نستوحي بيئات النصارى في نصوصنا الشعرية.

بعد زمن من تلك الحركة ظهرت حركة الحداثة وظهر كتاب القرني الذي يكاد يتطابق مع الحملة التي تمت على محمد حسن عواد. ويوجه لحركة الحداثة نفس الاتهامات. بأنها تستوحي بيئات الماركسيين والشيوعيين والملاحدة في الأقطار العربية الأخرى. ثم ظهر كتاب « ثقافة الصحراء» وكأنما الكتاب يريد أن يقول: إن ثقافتنا هي ثقافة صحراء. الصحراء في الكتابين « وحي الصحراء « و»ثقافة الصحراء» تبدو وكأنها تميمة للاحتراز من الوقوع في دائرة الشبهة. وبالتالي هي نوع من الانكفاء على الذات والعودة إلى الصحراء مرة أخرى. إضافة الى ذلك يبدو أن كتاب «ثقافة الصحراء» وهو نتاج لصديق ينتمي إلى وسط المملكة يبدو انه لا يخلو من محاولة احتواء كافة الأطياف الأخرى. التي لا تنتمي إلى الصحراء وبالتالي إضفاء عباءة الوسط الصحراوي على المناطق الحضرية المختلفة التي لا يمكن لها أن تدخل تحت هذه العباءة.

■ **ولكن هذا لا ينفي أن للصحراء ثقافتها أليس كذلك ؟**

- للصحراء ثقافتها نعم.. ولكن هل ثقافتنا المعاصرة الآن هي ثقافة صحراء!! إذا ما قرأت كتاب وحي الصحراء الذي صدر في الخمسينيات فإنك لا تجد فيه ما يشعرك انه نتاج صحراء. وإذا ما قرأت الدراسات المختلفة التي ظهرت في كتاب «ثقافة الصحراء». فإنك لا يمكن أن تجد إنها تنطبق على نصوص نتاج صحراء. وتلاحظ الانزلاق بين عبدالله نور وسعد البازعي. عبدالله نور طرح الصحراء باعتبارها أفقاً ينبغي أن نتجه إليه. تبنى سعد البازعي تلك المقولة ثم حولها باعتبارها الأفق الذي انتج ما قد أنتجناه. إذ الصحراء تتحول من اعتبارها هدفا الى اعتبارها متحققا. وذلك هو المأزق الذي ممكن أن يؤخذ على كتاب "ثقافة الصحراء".

■ **سعد البازعي وهو محسوب على التيار الحداثي أليس من المفترض أن يتجنب هذا**



الانزلاق نحو الرؤية الضيقة لثقافة الصحراء ؟

– البازعي إنسان متفتح دون أدنى شك. ولكن الذي يحدث هو أن الخطاب يراوغنا بمعنى أننا نقع تحت استلاب الخطاب دون أن نشعر. وفي ذلك الوقت كانت محاولة النجاة من التهم فرضت على مجموعة من الآليات. فرضت الزملاء أن يكتبوا بغير أسمائهم وفرضت على الزملاء أن يلجؤوا إلى الصمت. وفرضت بوعي أو دون وعي محاولة تأصيل الثقافة. بعيدًا عن تلك التهم التي تقذف بها. من حيث إنها ثقافة نتاج الاتصال ببيئات مشبوهة. ومن هنا جاءت مقولة أنها ثقافة صحراء.

● شعراء الثمانينيات وحالة الخذلان؟

■ **إذا اتجهنا الى الشعر ورصدنا الأسماء الشعرية التي كانت تجد احتفاء نقديا من قبلك ونقاد تلك المرحلة. الرهان على مسيرتهم الإبداعية كيف تراها الآن وهم من كانوا يحملون هم القصيدة الحداثية ؟**

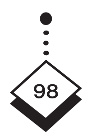
– أنا اشعر بالحزن لأن ثمة ما اعترض مسيرتهم. لم يواصل الثبيتي. وانتكس الصخيان الى عمودية كان اكبر منها حينما بدأ. ومحمد الحربي و خديجة العمري لم يستطيعا أن يواصلا الخط الشعري الذي انتهجاه بنفس القدرة على التجاوز والتحديث.

■ **هل هذا التوقف والانطفاء الشعري هو بسبب عدم وجود إيمان حقيقي بالهم الإبداعي؟**

المسألة لا تتعلق بالإيمان الحقيقي. و إنما تتعلق بجملة الظروف التي تستطيع أن تكسر أي إنسان مهما كان إيمانه بالشعر.

■ **هل أنت تعرضت لهذا الانكسار؟**

– ازعم أنني لم أتعرض لهذا الانكسار. ربما انشغلت كثيراً ولكنني لا أزال املك ذات الحماس الذي املكه. أنا لم انكسر من الداخل إطلاقاً. ولكنني اشعر أنني أعيش في حالة



حصار. وهي تؤثر على حضوري النقدي دون أدنى شك. ولكن أقول اعطني منبرا وستجدني حاضرا.

■ **في التجارب الشعرية المحلية مسألة التراكم الفني تكاد تكون مفقودة. فلا توجد لدينا تجارب ممتدة كتجربة محمود درويش وقاسم حداد. هذا النفس القصير لشعرائنا ما هي أسبابه وهل هو نتاج الحالة الإبداعية أم هو مرتبط بالظرف الاجتماعي؟**

- ربما بسبب حالة القلق الحضاري الذي نعيشه. لم يتعرض درويش وحداد لحملة ثقافية من وطنه نفسه. كانا يتعرضان لما يزيدهما إيماناً. كانا يتعرضان للعداء من خصوم حقيقيين غير أنهما لم يطعنا من قبل الآخرين. هناك نوع من حالة الخذلان تعرض لها شعراؤنا. والخذلان اشد قسوة من العداء. وهو الذي عناه الشاعر: وظلم ذوي القربى اشد مضاضة. والذي كسر شعراءنا حالة الخذلان التي وجهوا بها وليس حالة العداء.

■ **ولكن الآن باستطاعتهم أن يعودوا إلى الشعر وان يكتبوا ؟**

- الشعر ليس بإرادتنا الكاملة يأتي لكي نقوله. هناك جمرةٌ للشعر حينما تنطفئ من الصعب إشعالها.

■ **هل نقول إنهم انطفاؤوا تمامًا ؟**

- أكاد أقول نعم.

• الشاعرة وعقدة الذكورة :

■ **هناك من يرى أن الناقد المحلي غرر بالمرأة المبدعة وبالغ في مديح إبداعها.. ليس لتميز ما تنتجه إبداعيا ولكن لكونها امرأة فقط ؟**

- لا اعتقد أن هذا الأمر صحيح.. ولكنها مقولات تستكثر وجود امرأة قادرة على الكتابة. وتبحث عن مبررات لوقف تقدمها. هي أفكار لا تزال تعاني من عقدة الذكورة وتتخيل أن الرجل



وحده قادر على الكتابة.. وأن المرأة حينما تبرز فإنها لا تبرز إلا على كتفي رجل.

■ **هذا يقودنا إلى سؤال آخر.. هل لدينا شاعرات حقيقيات ؟**

- لدينا شاعرات حقيقيات.

■ **مثل من ؟**

- دعني أقول: ثريا العريض.. خديجة العمري.. لطيفة قاري.. بديعة كشغري. وهن شاعرات حقيقيات. ومستوى الشعر عندئذ ليس شرطاً لكن نقول إنهن حقيقيات أو زائفات. مقابل الحقيقي هو الزائف. ومن الصعب أن نقول عن هذه الأسماء أنها زائفة. وان لم تكن في مستوى عندما نتحدث عن تجربة شعرية على سبيل المثال نازك الملائكة.

■ **تلك الأسماء جمعيها تمثل جيل الثمانينيات أليس هناك شاعرة لفتت انتباهك من الجيل الحالي ؟**

- لست متابعا جيدا للذي تقدمه الساحة. لكنني اعتقد أنهن لا يزلن يدرن في فلك هؤلاء الشاعرات اللواتي ذكرت. ولم أجد اسماً بارزاً يستطيع أن يلفت النظر. بينما بين الشباب هناك أسماء رائعة جدا. ومن التجارب التي وقفت عليها تجربة الشاعر عيد الحجيلي وهي تجربة متميزة.

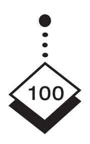
■ **هناك هليدا إسماعيل شاعرة متميزة من الجيل الحالي هل قرأت تجربتها؟**

- هليدا إسماعيل شاعرة جيدة. ولكنها تفتقد القدرة على الانتقاء. وهي شاعرة خارجة من عباءة الإنترنت. وحرصها على أن تنشر تجاربها الأولى ومحاولاتها التي لم تتبلور بعد أضعفها كثيرا. لو كنت لها ناصحاً لنصحتها أن لا تنشر من كتابها الأول إلا القليل.

● الرواية القصيدة الجاهلية :

■ **في ظل تكاثر الإصدارات الروائية هل تراها مقنعة فنيا ؟**

- هناك روايات أكثر من مقنعة.. هناك روايات عبده خال وهناك روايات رجاء عالم. وهي روايات متميزة بحق وهي متميزة على مستوى العالم العربي. ولم يكن تكريس رجاء عالم أو عبده خال باعتبارهما كاتبين عربيين حكماً جزافياً. وإنما هو المستوى الذي استطاعا من



خلاله كتابة الرواية.

■ **ولكن هناك من يرى أن الرواية لا زالت تحبو لدينا ؟**

- لهم أن يروا ما يروه.. لكني أستطيع أن أراهن على روايات عبده خال ورجاء عالم على مستوى العالم العربي.

■ **فقط هذان الاسمان ؟**

- أنت تقصد تركي الحمد وغازي القصيبي !!

■ **لا.. ليس تحديداً ولكن بالمناسبة كيف هي رؤيتك لما يقدمانه من نتاج روائي؟**

- لا اعتقد أن أيا منهما يكتب الرواية كما يجب. واعتقد أن تركي الحمد يكتب وثائقه بشكل روائي. وثمة فرق بين كتابة المسكوت عنه وكتابة الرواية.

■ **في تصورك هل الرواية هي الأقدر فنياً على ملامسة المسكوت عنه في المجتمع وهل نحن بحاجة إلى الرواية أكثر من الشعر ؟**

- اعتقد أن الرواية هي أكثر إخلاصاً في التعبير عن المجتمع. الرواية هي القصيدة الجاهلية اليوم. هي عمودية المجتمع. الرواية أكثر اقتدارا على الإمساك بالأصوات المتعددة وبالتحولات المختلفة داخل المجتمع. الآن الذي يستطيع أن ينهض بهذه الأشياء هو الفيلم السينمائي والرواية. أما القصيدة فأصبح لها مضمارها.

■ **ولكن الذين يكتبون الرواية لدينا يرتدون إلى الماضي ولا يكتبون اللحظة الراهنة على سبيل المثال رجاء عالم ؟**

- تلك إحدى مخاتلات كتابة النص الروائي. والارتهان للماضي هو قراءة للحاضر بمرآة مختلفة. أنت لا تستطيع أن تقرأ رواية خاتم لرجاء عالم دون أن تدرك الثقافة المكونة



للمجتمع المكي والمشكلة له. الماضي عندئذ يتحول إلى قناع لقراءة الحاضر.

■ **الرواية المحلية هل نجحت في رصد أزمة الخليج روائياً؟**

- هناك رواية صديقنا سعد الدوسري الرياض ٩٠ وهي تعبير واضح عن الأزمة. ولكن القضية الإبداعية لا تأتي الأمور فيها أن هناك أزمة وهناك رواية تعبر عنها. الرواية قد تكون استشرافا للأزمة اكثر من كونها تعبيرا عنها. والرواية قد تكون تعبيرا عن أزمة اخرى غير مرئية. اعتقد أن من يقرأ روايات عبده خال يستطيع أن يفهم كثيرا عن الأزمات التي نعيشها. لأنه يعبر عن مجتمع مأزوم وبالتالي يكون العمل لديه استشرافا للأزمات التي رأينا منها وما لم نرى. إذا الرواية ليست انعكاسا لأزمة.. ليست قراءة لأزمة.. ليست وصفة لأزمة بقدر ما هي أزمة في حد ذاتها.

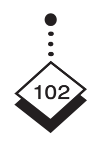
• لأنها امرأة دعمت ترشيح رواية ليلى الجهني:

■ **ساهمت في ترشيح رواية الفردوس اليباب ليلى الجهني لمشروع كتاب في جريدة.**

- لم يكن من حقي أن ارشح. لأنني لست ممثل صحيفة داخلة في المشروع. كنت مدعواً للندوة التي أقيمت على هامش كتاب في جريدة. والترشيح كان من حق زميلي سعد الحميدين وقد بعث برسالة للترشيح ولم يحضر الجلسة التي تم فيها الترشيح. فتحدثت مدعما ومعززا الترشيح الذي قدمه ؟

■ **على أي رؤيو في الرواية كان تدعيمك للرواية ؟**

- بناء على أن الرواية تحمل منة الهم الداخلي للمرأة السعودية موضوع في سياق إبداعي. وتتواصل فيه الكاتبة مع مستجدات السرد الحديث. ودعم موقفي انه العمل العربي الوحيد لمرأة تم ترشيحه في تلك الجلسة من بين سبعة عشر عملاً جمعيها لرجال. وبالتالي كان العمل الوحيد المقدم لأمراة ومن المملكة فجاء ذلك تدعيماً لتلك الرواية. إضافة إلى أن من حق بلدٍ تتبنى إحدى صحفه هذا المشروع أن يطرح مرشحه. لأننا في الأخير لسنا جهة نشر فقط. ولكن دولة تمتلك المبدعين الذين من الواجب علينا أن نرعاهم ما دمنا نشارك



في هذه الاحتفاليات الثقافية.

■ **لو كان الأمر متروكاً لك.. أي رواية سترشح ؟**

- كنت سأرشح رواية ليلى الجهني أو إحدى روايات عبده خال.

■ **وأي رواية بالتحديد؟**

- روايته الأخيرة نباح.

■ **هل لأنها الأفضل فنياً؟**

- ليست الأفضل فنياً ولكنها هي التي لم ترج بعد. وبالتالي لكتاب في جريدة أن يتبناها. ولكن كانت ستقف أمامنا مشكلة حجم الرواية. وعندها سيطالب المؤلف أن يختار من روايته ما يمكن أن يكون في كتاب في جريدة.

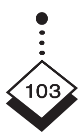
■ **هل حجم الرواية لعب دورا في ترشيح رواية ليلى الجهني وهل لأنها امرأة دعمت ترشيحها؟**

- نعم الحجم لعب دورا كبيرا في ترشيح رواية ليلى. وأيضا من مبررات الترشيح كونها امرأة. لأننا بحاجة الى إبراز الصوت النسائي في عالمنا العربي وفي المملكة على وجه الخصوص.

● قصيدة النثر ومأزق المتلقي

■ **قصيدة النثر برغم لغتها الحميمة واحتشادها باليومي وبالراهن إلا أنها لم تقترب من المتلقي ؟**

- دعني أسألك.. عن أي متلقٍ تتحدث!! لا نتحدث عن متلق واحد هناك متلقٍ لشعر خلف بن هذال وهناك متلق لشعر العشماوي وهناك متلق لشعر غازي القصيبي وهناك متلق رابع لقصيدة النثر. إذا لا نتحدث عن متلق واحد. وقصيدة النثر في العالم بأجمعه من أكثر الفنون انغلاقا على دائرة اقل من المتلقين. والشعر يجتذب كثيراً بإيقاعه الموسيقي وهو أحد



مظاهر الشعر. وقصيدة النثر تخلت عن هذا التجسير وهو اللغة الشعرية واصطفت لنفسها رؤيا صافية للشعر. فانقطعت جسورها مع المتلقين. وبقي لها متلقيها الذي يُحسن تذوقها.

ولذلك قصيدة النثر ليست بديلاً لي.. كما أن أي شعر ليس بديلاً لي. فلم تكن قصيدة التفعيلة بديلاً للقصيدة العمودية. ولم تكن قصيدة النثر بديلاً لقصيدة التفعيلة أو العمودية. ستتعايش الفنون وتتجاور الفنون وتبقى القصيدة عند خلف بن هذال والقصيدة الغنائية عند بدر بن عبدالمحسن وقصيدة التفعيلة عند غازي القصيبي وقصيدة النثر عن إبراهيم الحسين أجناسا متجاورة. ويبقى المتلقي عبارة عن أطياف متعددة من المتلقين ولكل شاعر جمهوره. و إذا كان جمهور قصيدة النثر قليلا. فاعتقد أن جمهور قصيدة الفصيح أكثر من قليل إذا ما قورن بجمهور القصيدة النبطية.

■ **هل نستطيع أن نقول في تجربة قصيدة النثر هناك تجربة مدهشة؟**

- نعم.. وتتمثل في تجربة إبراهيم الحسين واحمد الملا.

● الخطابات المناهضة والفيلم السينمائي:

■ **ترى بأن الفيلم السينمائي هو القادر على النهوض بالأحداث المتعددة وبالتحولات المختلفة في المجتمع.. هل تحلم ذات يوم في جدة بأن تذهب أنت وأفراد أسرتك لمشاهدة فيلم سينمائي؟**

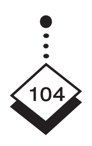
- اعتقد أن هذا اليوم قريب جداً.

■ **وفيما لو حضر هذا اليوم هل تعتقد بأنه تأخر في حضوره؟**

- ربما انه تأخر ولكنه سيأتي. هل كنت تحلم أن تأخذ أولادك وتجلس في أحد المطاعم بجدة لكي تستمع لمغنٍ يغني. اليوم بإمكانك أن تفعل ذلك.

■ **ولكن هناك خطابات مناهضة تعيق حدوث مثل تلك الظواهر؟**

- يبدو لي أن حركة التاريخ أكثر قوة من هذه الخطابات المناهضة التي تكشفت لنا عن



ما هو أسوأ من مناهضة فيلم سينمائي أو دار للعرض أو مناهضة نص إبداعي. الأصوات المتشددة فضحت نفسها بما هو أكثر سوءا. واعتقد أن الرهان على أولئك لم يعد مجدياً.

● التضاريس القصيدة الاستثناء :

■ للذاكرة ولاء مطلق لقصائد محددة.. هل هناك قصيدة تميزت في ذاكرتك ؟

- أخشى أن لا أكون متشائماً إن قلت انه لم يعد في العمر متسع لكي تحتل قصيدة أخرى غير التضاريس مكاناً في ذاكرتي. وأنا اعتقد أن التضاريس واحدة من أعظم القصائد التي أنتجت في الشعر المعاصر. ليس في المملكة وإنما في الوطن العربي. فهي قصيدة عظيمة ما تزال تسكنني. ودعني أقل لك شيئا إنني كنت أحاول أن اكتب الشعر وحينما عرفت محمد الثبيتي صرت استحي أن اكتب الشعر.

■ أين تكمن عظمة التضاريس؟

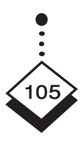
- في هذه القدرة على استحضار العوالم والرموز الموغلة في القدم. القدرة على رؤية العالم والأشياء. استحضار الأسطورة والتاريخ. اللغة الجديدة التي كُتبت بها. القصيدة استثناء في شعر الثبيتي وهي أيضا استثناء في شعر العالم العربي المعاصر.

■ هل تقارنها بقصيدة أخرى على سبيل المثال قصيدة الصيخان ابن الصحراء يصعد إلى الشمس ؟

- لا أقارنها بأي قصيدة أخرى.

■ هل هذا تعصب للذائقة أم هي رؤية الناقد ؟

- هذا نوع من الافتتان بالقصيدة. واعتقد أن الثبيتي في هذه القصيدة كتب واحدة من أعظم القصائد. ومشكلة الثبيتي انه لم يستمر. فانكسر بعد كتابة التضاريس مباشرة. واعتقد أن قصيدة تغريبة القوافل والمطر وقد كُتبت بعد التضاريس مباشرة كانت تشكل



تراجعاً عن التضاريس. ولم يكن بها القدرة على إحداث الدهشة كما هو في التضاريس.

• المرأة في القصيدة في الرواية:

■ بينما كانت المرأة في قصيدة الثمانينيات تحضر وهي محملة بالأسطورة والحلم والمستحيل نجدها في قصيدة التسعينيات اقرب الى الكائن الحي. كيف ترى هذا الحضور للمرأة في القصيدة؟

- تظل المرأة حمالة اوجه. وهي واقع متحقق في جوانبه. والتجربة الشعرية تتعاطى مع المرأة من كافة وجوهها. لا تزال المرأة الكائن المستحيل في تجربة شعرية وهي كائن متحقق في تجربة شعرية اخرى. إذا المرأة بالنسبة للشعر ظاهرة كأي ظاهرة كونية قابلة أن نتعاطاها بواقعيتها وقابلة أن نؤسطرها كذلك. المرأة كغروب الشمس لك أن تراها من اكثر من زاوية.

■ ولكن كيف تفسر غياب المرأة في المشهد اليومي وطغيان حضورها في القصيدة؟

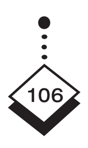
- هي ليست مغيبة هي لها حضور آخر. وربما يكون هو الحضور الطاغي أيضاً. المرأة ليست هي الحاضرة في المشهد اليومي بل الحاضرة في الحياة اليومية. بدءا من المرأة الموجودة في المنزل وانتهاء بالمرأة التي يلوح خيالها من خلف الشباك. الحضور هنا حضور مخيال يجسد حضور المرأة. يمحو غيابها.. يغيب هذا الغياب.

هل نقول إن المرأة في القصيدة بكل ملامحها وخصوصيتها تشبه المرأة في الواقع؟

ليس هناك شيء في القصيدة يشبه شيئا في الواقع. القصيدة تخلق عوالمها كما ان الشمس ليست هي الشمس والبحر ليس هو البحر. وأيضاً المرأة ليست هي المرأة.

■ إذا كانت الحالة الشعرية تتطلب الحضور المغاير للمرأة.. على مستوى الرواية المحلية هل نستطيع أن نقول إنها حضرت بشكل واقعي؟

- الرواية أكثر تواصلا مع الواقع.. هناك أجواء مؤسطرة في الرواية بلا شك ولكن



الرواية بطبيعتها هي اقرب إلى ملامسة واقع الأشياء. لذا تبدو المرأة اكثر واقعية لا لأن المرأة أكثر واقعية ولكن الرواية أكثر واقعية في عوالمها. ومع ذلك لا ينتفي عنها ما يسمى بالواقعية السحرية. دعني اضرب لك مثالاً. النساء في قصص ماركيز يكدن يشبهن النساء اللواتي نراهن يمشين في الأسواق ويتحدثن ويعشن. ومع ذلك لا يلبث ماركيز أن يؤسطرهن أحيانا. فنجد المرأة التي تطير من الشرفة. إذا الرواية أكثر إخلاصا للواقع ولكن أيضًا قادرة على أن تؤسطره وتتعامل معه. بينما القصيدة أكثر تحويلاً للواقع.

● مشاريع نقدية معطلة :

■ ماذا عن مشاريعك النقدية الحالية؟

– أصبحت خجلا من الحديث عن مشاريعي النقدية. فهي مشاريع معطلة منذ وقت غير طويل. وهي اقرب من أن تكون ببلورة مجموعة من الدراسات التي كتبتها. ولو أنني جمعتها لاستطعت أن اصدر ثلاثة أو أربعة كتب على مدار الدراسات التي نشرتها خلال العشر السنوات الماضية. ولكني ابخل بذلك. لأنني أعتقد أن كل دراسة أستطيع أن أعيد كتابتها مرة اخرى.

■ هل حلمك أن تُفرغ للتأليف ؟

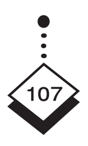
– هذا هو الحلم الذي أتطلع إليه «عندما قال تلك العبارة رافقتها تنهيدة طويلة»

هل من الممكن أن تفرغك عكاظ لهذا الأمر.

ذلك أمر غير وراد إطلاقا و أمر غير معقول أيضا. عكاظ مؤسسة صحفية وتريد من سعيد السريحي ما تريده من أي فرد ينتمي إليها أن يعمل في سياق برامجها. عكاظ ليست مركزا ثقافيا.. عكاظ ليست وزارة ثقافة. عكاظ مؤسسة صحفية. تريد صحفيا يقدم لها عملاً صحفياً مقابل الأجر المميز الذي تقدمه له.

● ولد الرويس والأصدقاء والحب:

■ سعيد السريحي كرمز حداثي هل لك مريدون.. هل لك أصدقاء تتقاسم معهم



لحظات الفرح بعيداً عن هموم الثقافة والمثقفين ؟

– لي أصدقاء أخبؤُهم في قلبي. لا علاقة لهم بالأدب ولا بالثقافة ولا بالصحافة. هم زملائي من المرحلة الابتدائية. الذين كلما استطعت أن أجد وقتًا من الفراغ لجأت إليهم. فلا يعرفون مني إلا سعيد ولد الرويس.

■ **وهل تشعر بأن سعيد مختلف معهم.**

– اعتقد ذلك. معهم أميل للبساطة والتلقائية والبراءة.

■ **هل تفتقد هذا الأمر في الوسط الثقافي؟**

– اعتقد أن الثقافة غيرتنا كثيراً.. ولوثتنا كثيراً.

■ **المثقف دوماً يهوى التنظير. عندما يعشق هل هو قادر على الحب بشكل يتناسب مع ما يملكه من ثقافة و وعي؟**

– اعتقد انه لا يكون مثقفا إن لم يكن محباً. أنت لا تستطيع أن تقرأ قصيدة دون أن تحبها ولا تستطيع أن تمنح رواية جزءا من عمرك دون أن تعشقها. «ضحك وهو يقول: هربت من سؤالك»».

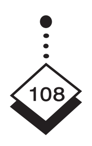
● الغناء ومأزق اللهجة الواحدة :

■ **تؤمن بتجاور وتعايش الفنون الإبداعية.. كيف هي علاقتك بالغناء ؟**

– أنا مستمع رديء للغناء. ولكنني اعتقد أن لدينا فنا محترماً يتمثل في تجربة طلال مداح ومحمد عبده. ولكن الموجات الحديثة في الفن والتي يشارك بها بعض المغنين السعوديين كذلك. هي هدم عن سبق إصرار وترصد للذائقة وللروح ولكل قيمة أدبية في الإنسان.

■ **هل فكرت أن تكتب عن تجربة طلال مداح أو محمد عبده؟**

– قد لا أكون مؤهلاً للكتابة. فرق بين من يتذوق الشيء ومن يكتب عنه. لا ادعي لنفسي



امتلاك الأدوات التي يمكن من خلالها أن أترجم تذوقي الى عمل يُقدم الى الناس.

■ **ولكن المبدعين والمثقفين في مصر ولبنان كتبوا عن أم كلثوم وفيروز ؟**

- لنتذكر أن أم كلثوم جزء من النسيج الثقافي المصري ولم تكن فنانة فقط. وفيروز كانت جزءا من النسيج الثقافي للمجتمع اللبناني. ولم تكن المسألة مسألة مثقفين يكتبون عن مغنية. و إنما كانوا يكتبون عن النسيج الثقافي الذي يتحركون من خلاله. الآن هناك قطيعة كبيرة بين المثقف والغناء. اصبح شاعر الأغنية هو الشاعر القادر على دفع قيمة ما يُغنى من كلماته. قلت ذات مساء: إن الفن انتقل من مقام الرصد الى الرصيد.

■ **هل هذا يعني أن ليس لك أي تواصل حميمي مع أي فنان سعودي؟**

- ليس لي أي تواصل مع أي فنان.. وربما المرة الوحيدة التي التقيت فيها بطلال مداح حينما زرته قبل وفاته بأقل من شهر واكتشفت كم هو إنسان يحمل براءة الأطفال ونقاء الفنان. والمرة الوحيدة التي صافحت فيها الفنان محمد عبده أو دعني أقل المرة الوحيدة التي رأيته فيها وصافحته. لأني لم أره قط ولم احضر له حفلة قط. هي حينما اشتركنا في تكريم شاعر الأغنية إبراهيم خفاجي.

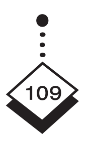
■ **كيف تجد تجربة إبراهيم خفاجي وهل هناك امتداد لهذه التجربة ؟**

- تجربة اكثر من رائعة لأنه يحمل في نصه النبض الحجازي لكلمات الأغنية. أما عن امتداد التجربة فلا يوجد. تلاحظ في الأغنية السعودية أن هناك نوعاً من طغيان للقصيدة النبطية ولهجة المنطقة الوسطى على بقية المناطق. وهناك نوع من تجاهل الفنانين وهذا الذي أثير ليلة تكريم خفاجي للكلمات الحجازية مقابل كلمات الشعر النبطي. هناك نوع من محو اللهجات المختلفة بقصد او بغير قصد في عباءة لهجة واحدة.

• العويران جعلني اصرخ كالمجنون:

■ **كيف علاقتك بالرياضة وهل هناك لاعب محدد تطرب لأدائه الكروي؟**

- لا اعتقد أن في ذاكرتي لاعبا معينا. ولم احضر قط في حياتي أي مباراة في الملعب.

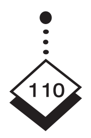


ولكنني حينما يحدث بالصدفة أن أتابع إحدى المباريات فإنني اكتشف في داخلي ضرباً من الحماس. أنا ما زلت أتذكر كيف أنني وقفت كما يقف ابني وصرخت كما يصرخ ابني وأنا أتابع العويران عندما انفرد من منتصف الملعب بالكرة في مباراتنا في كأس العالم أمام بلجيكا. أتذكر يومها أنني كنت اصرخ كالمجنون تماماً كما يفعل أي مشجع مأخوذ بهذه الكرة. وأتذكر أيضا صد محمد الدعيع لركلة جزاء وكانت أشبه بالمعجزة بعد أن قذف بجسمه الى اليمين عاد يتجه ثانية الى اليسار. وأتذكر هاتين اللقطتين ظلتا تعرضانه في كثير من القنوات الفضائية لأنها كانت أشبه بعجزة رياضية تحققت. هاتان اللقطتان لا أنساهما مطلقاً وما زلت مسحورا بالقدرة على أدائها.

ومع ذلك لست مشجعا رياضيا ولا انتمي لأي فريق. وربما أميل للاتحاد قليلاً لا لشيء إلا لأن ذلك يسعد أبنائي.

المصدر:

الاقتصادية- ١ مارس ٢٠٠٥ العدد ٤١٥٩.



الناقد محمد العباس:

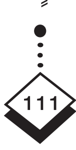
هنالك من يريد أن يهب الناقد مهمة تسليع المنتجات الأدبية، ولا أظنني أقدر على هذا التضليل.

■ **ولا ادري معك كيف ابتدئ ! ولكن أسألك كيف بدأت رحلتك مع النقد.. لماذا كنت ناقدا وليس شيئاً آخر ؟**

- صدق أن النقد ليس خيارا، انه قدر يبدأ مع الانسان منذ طفولته، النقد يختارنا في أغلب الأحيان ولا نختاره فهو أشبه بالطبع أو العادة العضوية. ثمة شيء من الدهشة دائمًا في نفسي، وخشوع مزمن أمام الجمال، ورغبة عنيدة لتعديل الاعوجاجات. شيء من عدم الرضا عن أشياء كثيرة. ربما يحقق لي النقد ذلك المزيج الفاتن من الفكر والجمال، فالناقد مفكر مهووس بالفكرة المغلفة في قالب جذاب. أهوى هذا السبر لأعماق الحالات والشخوص. يستهويني التلاعب بالمواقع، أي أن أشعرن الفكرة وأفكرن الابداع. وهنالك مجس غائر في داخلي دائما يناديني لجس الوجود بالحواس، أتمنى أن أقرأ الوجود بكل حواسي، وأظنه حالة من الطفولة الأزلية.

■ **الآن هاجسك كيف يتشكل اتجاه المشهد الثقافي.. هل مشهدنا بخير.. ام هو يتوجع في صمت.. كيف تراه بحسك النقدي ؟**

- رغم الانتاج الكمي الا أن مشهدنا الثقافي ليس بخير، فالمبدع في أغلب الأحوال هش، قصير النفس، ويفتقر الى التجربة والحياة القابلة للتحول الى شكل ابداعي. هنالك ذوات تحاول الحضور ولكن بمنسوب وعيها للكتابة والابداع بشكل عام، كما أن المشهد مضلل بأكذوبة الريادة، والحداثة المنقوصة، وسلسلة من أوهام الثقافة الرسمية والمؤسساتية. عافية أي مشهد يمكن قياسها بجودة الانتاج وكميته، وما نتلقاه لا يرقى الى مستوى التأثير. النساخ أكثر من المبدعين في كافة الفعاليات، ويبدو اني سأظل أعمل بما يشبه المهماز بحثا عن متكأٍ



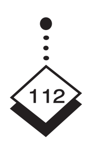
للحوار، فكما تلاحظ تتولد الظواهر، تنمو وتموت ولا تجادل، ذلك هو ما يصيب المبدع أحيانا باليأس والاحباط واليتم، وهو ما يصيب المشروع الثقافي بالاكتهال ثم الشيخوخة، والمشكلة أن المشهد لا يقر بأهمية الناقد أو ربما يريده وفق مواصفات تعاضد منتجه ولا تمارس أي شيء من تقويمه أو حتى مساجلته.

■ **كناقد انت تمضي في طريق الصرامة النقدية.. هل تعتقد ان صرامتك يحتملها المبدع.. وهل لك خيار اخر في خطواتك النقدية القادمة ؟**

- الصرامة النقدية عبارة منحازة بعض الشيء، فما أسهم به هو شيء من المناقدة الصريحة، اعتبرها مرآة ضرورية منصوبة باصرار أمام المشهد حتى وان لم يرغب المبدع في تأمل الهيئة التي يبدو عليها، أتذكر هنا قصة القائد شامل الذي منع الشعر وعندما جادله البعض في هذا المنحى المتعنت أجاب بأن الشاعر الحقيقي لن يخاف تهديدي وسيكتبه، أما الشاعر المزور وهذا ما قصدته فسوف يخاف ويخرج من الابداع. الناقد ليس سيفا مصلتا على أحد، بل إن الفعل النقدي لا يقوم أصلا الا على الحب، فأن تقارب نصا يعني أن تتفاعل معه بحب، أما عندما تتجاوز أي نص فهذا يعني عدم وجود ما يغري بالتماس معه. لا غنى لأي مشهد عن النقد وكل تلك الحيوية في الآداب الأخرى مردها الايمان بضرورة النقد، ولكن هنالك من يريد أن يهب الناقد مهمة تسليع المنتجات الأدبية، ولا أظنني أقدر على هذا التضليل.

■ **منذ فترة طويلة صدر لك كتاب سادنات القمر والى الآن لم نجد صدى حول هذا الكتاب.. بماذا تفسر حالة الصمت اتجاه سادنات القمر ؟**

- الكتاب يتحرك ببطء، وهو لم يصل حتى الآن الى المكتبات ومن وصل اليهم كان بجهود خاصة، ولعل صدوره من ذات لا تقف خلفها مؤسسة يفسر شيئا مما أردت، للتوزيع دور في هذا بالتأكيد، وقد حظي الكتاب بتغطيات صحفية إخبارية كالعادة، لكنه لم يدخل حلبة السجال، كما نشرت بعض المجلات فصولا منه آخرها مجلة « أحداق » وقدم له مؤخرا عزت عمر في بيان الكتب بعد أن وزع في معرض الشارقة. لست مستعجلا على انتشاره فبالتأكيد سيأخذ



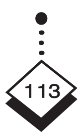
حقه شيئا فشيئا، ولست مستغربا لهذا البطء والتجاهل فأنت أعرف بعافية الثقافة.

■ **الصراع الذي كان يؤجج المشهد الثقافي لم يعد موجودا.. وعلى افتراض ان احد اللاعبين المهمين انسحب من المشهد.. الآن كيف نعيد الصراع من جديد.. وكيف يتشكل؟**

- الصراع بمعنى الاختلاف ضرورة لأي مشهد ثقافي فعلى أديمه تتولد الأفكار والتناقضات ويتحرك الفعل الثقافي بتكرارية الى الأمام. أما ما نقاربه في مشهدنا فليس من الثقافة، وما هو الا عناوين باهتة لفعل ثقافي لا تربطه صلة بما يحدث داخل المستوى الاجتماعي والسياسي. هنالك ما يشبه الانفصال بين المبدع ومحيطه، وهو ما يولد نصا غائبا، ومتنصلا عن مستوجباته. لا أحد يريد أن يحاور ولكن الجميع يتحدث عن أهمية الحوار. هنالك اختلال في البنى والمؤسسات وحتى في طبيعة التكوين الثقافي للمبدعين. المجتمع لا يحتمل مزيدا من الاعتراكات، والمؤسسات تريد أدبا أليفا لا يشاغب، والمثقفون يكتفون بفتات معرفي ووجاهي ولا رغبة لهم بالدخول في مجابهات تسلب منهم مكاسبهم خصوصا أولئك الذين تمترسوا بالمؤسسات، خطاب الظل هو المؤهل لاحداث شيء من الزحزحة.

■ **النساخ أكثر من المبدعين... لماذا تتزايد هذه الحالة في مشهدنا الثقافي؟**

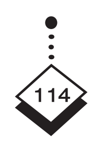
- الابداع حياة وما يفتقده المبدع في مشهدنا هو ذلك التجابه الحقيقي بمستوجبات المكان واللحظة، وعليه يعيش أغلب المبدعين في أوهام المقروء، ويتعيش أغلبهم على النهب من الآخر دون وجود ضوابط أو حالة من التكاشف على الأقل حول حقيقة المنتج وأصالته، وأيضا بسبب هامشية الفعل النقدي وغياب دور القارئ النوعي الفاعل المنفتح على الثقافات، بالاضافة الى اختلال تكويني لا زال يمكثنا في خانة الأطراف قبالة المركز المنتج للجديد والمغاير والصادم من الألوان الابداعية، ولذلك يمكن ملاحظة المرجعيات الضاغطة على شكل الابداع المتولد في مشهدنا، سواء بالنسبة للسرد أو الشعر أو حتى التشكيل فكل تلك الضروب مرتهنة لاستقطابات عربية حتى ما يسمى بثقافة الصحراء التي نادى بها طه



حسين كمرجعية مستقلة لأدباء الجزيرة العربية منذ زمن لم تتحقق حيث يبدو المنتج الابداعي منحازا عن هذا النسق أو مكتفيا بالترديد اللفظي لمفرداته، فأصالة الابداع تكاد تكون منعدمة سواء على مستوى المضامين أو من زاوية المنظور الجمالي، وبالتأكيد يمكن تسمية حالات وأسماء ولكن ذلك يحتاج الى وقفة تفصيلية أمام كل حالة على حدة، وهذا لا يعني أيضا عدم وجود استثناءات واجتهادات آخذة في التبلور بمعزل عن ضجيج النجومية.

■ **خطاب الظل هو المؤهل لاحداث شيء من الزحزحة.... هل نتوغل في هذا الخطاب الذي تعنيه وكيف هي ملامحه وكيف يتشكل؟**

- خطاب الظل ليس بالضرورة فعلا ثقافيا مضادا للخطاب الأول أو الخطاب المؤسساتي، أو على الأقل هذا ما يبدو عليه الآن، فهو خطاب آخذ في التشكل بعيدا عن اروقة الجامعات والأكاديميات، وبمعزل عن وصاية المؤسسات كما تتمثل في الأندية الأدبية مثلا وبقية المتوالية الرسمية، فهو خطاب يجد حراكه في المقاهي، وضمن الشبكة الالكترونية، وحتى ضمن حلقات بينية على شكل تجمعات صغيرة تتنادى فيما بينها للإفصاح عما لا يتسع له المنبر الرسمي، حيث يتحقق الحوار الفعلي ويمتلك كل واحد صوته. في تلك الفضاءات تتداول الثقافة كشكل من أشكال الحياة وكسلوك وليس مجرد مقرر مدرسي، وعليه يمكن القول أو هذا ما أجد نفسي فيه على الأقل إن هذه المتكآت الموازية للمنابر الرسمية يمكن أن تحتوي العدد الأكبر من الناس بحيث تتنازل الثقافة ضمنها عن مرقاها كبنية فوقية لتؤسس بناها التحتية، وبحيث تكون الثقافة حالة مشاعة ومتداولة من قبل الجميع. في المقهى مثلا نتحدث بشكل أكثر حرية وبمنسوب من الديمقراطية يفوق ما يتيحه لنا المنبر المؤسساتي، كذلك في النت لاحظ الأصوات التي تتولد ضمن تلك البيئة فهي تفسح المجال بشكل كبير حتى للأصوات النسائية المحرومة من التمثل في المنابر المحجوزة لحراس الأدب، وحتى التجمعات الصغيرة لديها من البرامج ما يفوق جمعيات الثقافة والفنون من حيث الترتيب والجدية وحتى عدد الجلسات طوال العام، وتبقى مسألة على درجة من الأهمية وهي حالة الشد بين الخطابين فالمقهى مثلا ليس مجرد فرصة للاسترواح انه سلوك ثقافي بامتياز، لكن الكثير من الأسماء الفاعلة ما زالت تتجنبه بالنظر الى عدم ترسخه كفكرة ثقافية، ولأسباب سوسيو- ثقافية

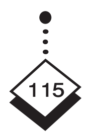


كثيرة، وعلى ذلك أظن أن الجيل الابداعي الجديد سيكون أقدر على التعاطي مع هذا المعطى الحضاري بالاضافة الى النت أيضا فهنا تكمن أحاريك المستقبل الثقافي وليس في الأروقة البيروقراطية، حيث يمكن تجاوز جملة من التابوات.

■ لنذهب الى النت واسألك : كيف ترى ما ينتج ابداعياً من خلال النت. وهل تتفق معي ان التماثل قد يحدث بين الواقع وبين ما ينتج نتياً. اعني ان اسر التابوات قد يتمدد من خلال الفضاء الاكتروني ؟

- ربما يقود هذا الى استكمال شيء من مستوجبات خطاب الظل فبالتأكيد يتحقق في النت ما لا يمكن في الصحافة الثقافية مثلا، حيث هامش الحرية الواسع وتعدد الأصوات وشكل الحوارية، والأهم أن النت كبنية ثقافية قد تتهابط الى مستوى السوقية، ولكنها من جانب آخر تلغي حالة النفي التي يقوم عليها أدب المنابر المؤسساتية الفاصلة بين الانسان ومنطوقه، بمعنى أنها تعيد صياغة الفعل الثقافي وفق بنائية الهرم أو تعديل قاعدته، فالثقافة كما نتلمسها اليوم تصنع وتدبر داخل المنابر والأكاديميات والمؤسسات بما هي القمة أو العقل المفكر، ثم تبث كاملاءات الى القاعدة العريضة لتستهلكها، وهو ما يشير الى اختلال فالثقافة النتية وملحقاتها تعمل في الاتجاه المضاد، أي تبدأ من القاعدة الشعبية أو الجماهيرية حتى تستوي ضمن جدلية تفاعلية بملمح نوعي. ولا شك أن ثمرة النت الابداعية لم تقطف بعد فهي في بواكيرها، صحيح أن هنالك من أتقن الفعل الابداعي من خلالها ولكن ليس الى الدرجة التي يمكن من خلالها الادعاء بصناعة اسم ابداعي عابر للجغرافيا والثقافات، وبالتأكيد لا يمكن اغفال دورها الفاعل في احداث حالة من التواصل الابداعي الواسع، وتوفير مادة ثقافية حية، والأهم أنها ساهمت في الكشف عن امكانات ثقافية مذهلة مقابل أوهام وادعاءات مكرّسة، فهنالك فئة خرجت من عطالتها لتتواشج مع هذا المنتج الحضاري، وبشيء من المحايثة البنائية يمكن القول إنها المنجز الذي يمكن أن يتجاوب مع منطق ومستوجبات الجيل، فهي فعل ثقافي يحدث في المستقبل.

الحداثة تأكل أبناءها كما هي الثورة.. ما الذي يحدث في الساحة الآن.. رموز الحداثة



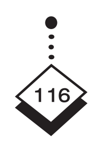
يتبادلون التهم وكلٍ يشكك في حداثة الاخر !!

■ **هل ترى هذا إفرازا طبيعيا لكل ارتباكات الحداثة التي كانت ؟**

- انها انتحابية متأخرة لآباء الحداثة وأيتامها، أجل حداثة حاولوها بحذر وخوف وتلفيق ووعي قاصر وادعاء، وقد غادروا قاطرتها قبل مسيرها، هؤلاء هم حراس الحداثة الذين تمأسسوا منذ زمن بعيد، واليوم كل يحاول تأكيد تلك الأبوة. أوليست الحداثة هي الحضور على خط الزمن، وأن فكرتها تكمن في تأكيد على أن الانسان هو ما يصنعه!؟ فأين كل ما يجري من هذا المكمن الحيوي. كل ما يحدث من تراشق يقع خارج هذا الفعل الانساني العابر للأنساق والثقافات والتقاليد والأعراف والأمكنة. انه الزيف كما يتبدى في المزاعم والادعاءات والشخصنة البغيضة. كل هذا كان متوقعا فالبعض كان يسرح ويمرح بادعاءاته حتى صار مرجع نفسه ولا أحد يريد أن يسائله حتى توهم أنه صار صنم الحداثة بكل استفحاله ونسقيته. كان من المفترض أن تجادل تلك المرحلة وتحقيباتها بموضوعية وليس كرد فعل وبهجائية شخصية. كل ما يحدث اليوم من تلاسن جاء نتيجة طبيعية لطبيعة الاستغفال الذي مورس على الجميع، ونتيجة منطقية لغياب الفعل الثقافي الجاد وتراجع المشروع الثقافي لصالح الفرد، لاحظ ما يحدث اليوم من تسميات تصعيدية لبعض الرموز والاصرار على تتويجها بلقب المفكر والفيلسوف. انه تأسيس لأكذوبة جديدة في مشهد بلا قضية ولا مشروع ثقافي يحايث فعل التنمية. انها حالة مركبة من خيانة المثقف لعناوينه وشعاراته، واستتاباته الدائمة لنفسه. وكالعادة هذا الذي يجري سيختطف من المثقفين ليتحول الى مادة للتشاتم الصحفي الى أن تستفرغ شحنة الأمراض والأوهام، والا كيف تتوقع الحداثة من أسماء مستنقعة في بلادات الأندية الأدبية، التي تبدو كمأوى للمتقاعدين إبداعيًا، وما الذي تتوقعه من ذوات تصنف ذاتها ومنجزها فوق النقد!؟

■ **وهذا التلاسن الذي يحدث الآن بين حراس الحداثة كما تصفهم هل يبشر بفعل ثقافي جاد وهل يثمر بصياغة جديدة للمشهد الثقافي؟**

- لا أعتقد ذلك فالمهاترة الحاصلة لا تحمل عنوانا موضوعيا بقدر ما تتهابط بالعقل



والذوق الى مستنقع فيه من الادعاءات والمزايدات، فهذا هو عنواننا الثقافي اليوم للأسف، في مشهد لا يعرف كيف ينتج أسئلته، أو ربما لا يريد، وسرعان ما يحول أي اختلاف الى صراع وعداوات، والمشكلة تكمن في ذوات تضيق بالنقد، ولا تتصور الفعل الثقافي خارج مرئياتها، حتى الاختلاف ما هو الا فسحة لاعادة انتاج نفس الأسئلة بحلقوية وأفقية ساذجة، وفرصة لخلق جو من العداء لكل ما هو ثقافي وابداعي، وأعتقد أن بعد هذا الضجيج والاعتراك ولا أسميه قضية، كالعادة سيتقلص هامش الحرية الثقافية، ويعاد ترسيم الخطوط الحمراء، لترفع أسماء جديدة منتخبة فوق النقد، ويبدو أن بعض مثقفينا لا يدركون أن كل مهاتراتهم باتت مقروءة عربيا وأن الأسماء التي كانت صغيرة في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي قد كبرت وصارت تتمتع بسمعة ثقافية ومن السذاجة التفريط بها في ثارات شخصية، ولا أدري بصراحة لماذا ينحاز بعض مثقفينا عن قضايا الابداع وعن متطلبات الوعي الثقافي والمهنية والاكاديمية الى محدودية ونرجسية الرأي. أعتقد أن للأمر صلة بأصالة المثقف وبشروط تولده التاريخية والاجتماعية والسياسية بطبيعة الحال. وكل هذا يمكن أن يثمر عن شيء اذا تجاوز الجميع ذواتهم المنتفخة بوهم الريادة والفرادة والتوجه الى موضوعية السؤال، فهنالك الكثير مما يتوجب مجادلته ثقافيا، لاحظ أن بعض الأسماء المتساجلة حول الحداثة قد استجابت الى طقس الحوار والاصلاح السياسي فانزاحت عن الثقافي بشيء من التلفيق ومحاولة اللحاق بقاطرة أخرى متحركة، انها الانتهازية بمعناها وواقعها العملي وليت هذا التدافع نحو السياسي يأخذ عنوانا أعمق بمعنى أن يحايث السياسي الثقافي ويجاوره كسؤال لتجذير الوعي الثقافي بمفاهيم السلم الاجتماعي والمجتمع المدني والمواطنة الحقة، فها هنا يكمن جانب من الأسئلة الثقافية المستوجبة.

المصدر:

جريدة الاقتصادية - ٢٥ مايو ٢٠٠٥.



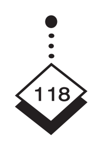
الناقد محمد العباس

أغلب الكتابات التي تناولت بنات الرياض لا تمت لفعل الثقافة بصلة

● ونحن نعيش زمن السرد يكون الحدث مغرياً مع الناقد محمد العباس للتوغل في عوالم الرواية المحلية. حيث نجده يتجادل مع النصوص الروائية بوعي وصرامة يحتاجها المشهد. وفي هذا الحوار ل «ثقافة الرياض» تتجه الاسئلة إلى حالات روائية محددة. لتعبر عن بعض ملامح المشهد الروائي المحلي.

■ يبدو أن المنجز السردي المحلي يمر الآن بحالة عافية. ودعني أبدأ معك الحوار من الحدث الأكثر ضجيجاً وهو رواية بنات الرياض. في تصورك لماذا كان هذا الضجيج لبنات الرياض وهل هي الرواية الاشكالية التي كان المشهد بحاجة إلى حضورها؟

– لا شك أن المنجز السردي آخذ في التمدد العمودي والأفقي، وعلى ما يبدو قرر المجتمع الذي كان يعيش مرحلة ما قبل الرواية أن ينروي، وهذا منعطف على درجة من الأهمية، بدليل ذلك التنامي الكمي للروايات الذي يمكن التعامل معه كظاهرة. وبالنسبة لرواية «بنات الرياض» لا أعتقد أنها الرواية الإشكالية التي كان المشهد الثقافي يترقبها، ولا أظنها نص رجاء الصانع المستحيل، فهو مجرد ضربة أولى، أما الضجيج فمرده إلى قدرة الرواية على توريط المتلقي في سجالاتها، إذ لا يمكن لقارئ أن يقاربها بعازل نفسي، ربما لأنها تجاوزت الأدبي لتطال الاجتماعي، فهي رواية ذات منزع اجتماعي، أو متخلقة ضمن هذا المدار، وقد



استطاعت أن تجتذب قارئاً من خارج السياق الثقافي، فأغلب المقاربات مسجلة بأقلام لا تمت لفعل المثاقفة بصلة، وللأسف هنالك من استدرج رجاء لوهج الأضواء الإعلامية الأمر الذي سلخ عن «بنات الرياض» طابعها الأدبي وأضفى عليها حساسية الهاجس الاجتماعي، فهي حتى الآن لم تتحدث - كأديبة - عن تداعيات نصها من الوجهة الإبداعية بقدر ما تم توريطها في استفزاز البنى الاجتماعية المحافظة وحرس الأدب، القديم منه والجديد، ويمكن القول إن سر الانفعال بها يكمن فيما استكملته رجاء من تصعيد لهاجس الفردانية الصاعد لدى الروائيين، وفي اتكائها على ثيمة الحب، وهو أمر يحتم الاصطدام بالعرف الاجتماعي وتوسيع معياريته الأخلاقية واستخدام لغة تصنيفية فارزة للجنس والنوع والمزاج أيضاً، وهكذا جاءت لغتها العفوية التي أحالت الرواية إلى ما يشبه التنادم الحميمي بين وعيين أو انفعالين أو كيانين، بملاشاة المسافة بين الذات ومنطوقها، ودون الاثقال على القارئ بفذلكات التجريب والحداثة والفرار الصوري من الواقعية كما يتعمده بعض الروائيين.

■ **«اللغة العفوية أحالت رواية بنات الرياض إلى ما يشبه التنادم الحميمي بين وعيين أو انفعالين أو كيانين». أليس هذا التنادم يحسب لصالح الرواية.. وهل هذا التنادم الحميمي مفقود في الروايات الأخرى؟**

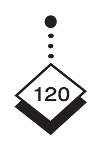
- هذه اللغة العفوية القائمة على شخصنة التخاطب يمكن أن تفتح السرد وتجذب القارئ بالنظر إلى قدرتها على تشيئة الواقع أو بمعنى هيجلي الاقتراب من تحقيق معادلة التعبير الحسي عن الفكرة، ولكن ليس لدرجة التهابط بالسرد وتحويله إلى ما يشبه الكلام، كما فعلت رجاء في مفاصل من روايتها دون مراعاة للفارق بين سياقي السرد والحوار لأن المسافة شاسعة بين اللغة والكلام، وهنا يكمن سر الاستجابة الواسعة والمقروئية المتواترة فالكلام أكثر حيوية وقدرة على التفاعل مع الآخر، وأقرب إلى النفس بالنظر إلى أن قوته في ذاته وليس فيما يستمده من مضخات أو أنساق عليا، ولكن يفترض أن تترسم هنا بعض العلاقات بحيث يتمثل الروائي باللغة وعيه الحياتي وخبراته اللالغوية داخل الرواية لا أن يحشدها بأصوات ينتهي أثرها بانتهاء جملتها، وربما لهذا السبب يتضاءل وجود تلك النبرة المحقونة بالوعي في الرواية المحلية، حيث تتسيدها ذات ساردة تطفو على النص بمعرفيتها وحدتها النقدية للمظاهر الاجتماعية دون قدرة على التمازج بالسرد، مع زعم واضح بالدراية



والاختلاف والرغبة في تغيير وضع ميئوس منه، وهكذا تتحول معظم الروايات إما إلى زفرة شعرية طويلة، أو دراسة تشريحية باردة لمظاهر معيشة ومفسرة أصلاً، أو حتى خطاب فوقي تمليه ذات متعالية معرفياً وذوقياً لجمع تحتي، لأن التوصيف الفارط بقدر ما يصيب السرد بالترهل يثقله بذات عارفة ولكنها غير واعية وهو ما يعني الابتعاد عن أصل الرواية بما هي فعل مشتق من الحياة.

■ **في رواية ستر لرجاء عالم شاهدنا رجاء تتخفف كثيراً من عوالمها الاسطورية وتقترب من اللحظة الراهنة هذا التحول الذي طرأ عليها هل هو استجابة لضغوط النقاد والمتلقي الذين كانوا يجدون قطيعة مع أعمالها السابقة أم هو تدرج طبيعي لمشروع رجاء عالم الروائي؟**

– لا، رجاء هذه المرة أقرب إلى الذاتية، فهي تكتب بمزاجها الخاص وليس ببنائيتها المعهودة، وبالتأكيد ما زالت متأثرة ومنفعلة بالمقروء ولكن منابعها هذه المرة تختلف بعض الشيء فهي لم تذهب إلى مرجعية الموروث وكتب الأحاجي بقدر ما تقاطعت مع تجارب كتابية حسية تذكر بايزابيل اللندي في أفروديتات، وبيفلانكوا في «ايروس» وهكذا. وعليه حاولت في روايتها الأخيرة «ستر» أن تجس الوجود بفاعلية الحسي والشهوي ولكنها لم تتنازل كلياً عن نص المتاهة والطيات والتعرجات، وهو أمر يتقاطع مع مشروعها الروائي إذا ما تم تأمل مستويي السرد الذاتي والموضوعي في الرواية، ولا أظن أن انعطافتها الواضحة في «ستر» تأتي كاستجابة لمرئيات نقدية أو للبحث عن قاعدة قرائية، فهي هذه المرة أكثر ارتدادًا إلى الداخل وهو الأمر الذي أتاح للأنثى فرصة الانتقاش الملذوذ على النص واللغة، لنقل إنها آخذة في الانزياح عن موضوعية عوالمها الأسطورية إلى الإحساس بأسطورية ذاتها، أو هكذا أرادت تجسيدها سردياً من خلال أنثى تتلفت إلى الوراء لتصارع وحشية الزمن أو تدخل معه في معركة غير متكافئة وهذه هي طبيعة النص الذي يمارس شيئاً من رثاء الذات دون أن يسقطه في الانتخابية، إنما يقدم وثيقة حياة، أو ميثاق سيرة لذات تستعرض كيميائية آدميتها، فرجاء كما ينبئ منجزها، لا تراهن على قارئ كمي، ولا على معمارية روائية أفقية، ولكن على المكمن اللغوي، بما هو مخزن وعيها، وأداة بحثها عن المعنى المركب والخفي للحياة، هكذا جاءت «ستر» كنص متحدر من ذات عارفة، معجونة بحرقة التجربة،



وممسوسة بالمؤجل أو الآفل من الشهوات.

■ **هناك اشكالية في بناء الشخصيات الروائية لدى الروائي المحلي.. نفتقد الجوانية الخالصة للشخصية التي تجعلنا في ألفة حميمة معها. في رأيك ما هي أسباب هذا القصور في بناء الشخصية؟**

- السبب يكمن من الوجهة البنيوية في غيابها على أرض الواقع، وفي اتكاء أغلب الروائيين على السرد الموضوعي من الوجهة الفنية وفرارهم أو عدم تمكنهم من السرد الذاتي، فالشخصية الاشكالية أو المركبة تكاد تكون معدومة اجتماعياً، أو غير متداولة بمعنى أدق، والروائي المحلي على درجة من الرهاب في تناول الواقع أو الشروط التاريخية والاجتماعية التي أنتجت الشخصية، حيث يتم تقديم الإطار الشكلي للشخصية كنتيجة ناجزة، ولا تقارب الأسباب النفسية والفكرية التي أنتجت تلك الشخصية، ومرد ذلك بالإضافة إلى رهابات وتابوات الجهر بالحقيقة وطرح الحياء، إلى ضعف الروائي في تشكيل حقيقة روائية تقوم على فاعلية الشخصية. حداثة الشخصية الروائية متأتية بالضرورة من حداثة الحياة الاجتماعية، وهو أمر يفترض انعكاسه بشكل مباشر في السياق الروائي، ولكن بعض الروائيين يكتبون رواياتهم ويرسمون شخصياتهم على مسافة من مستوجبات الحداثة، واشتراطات التاريخ. أظنهم يغترفون شخصياتهم من معطيات الواقع وسكونية اللحظة، والمعروف أن اللحظة مراوغة لدرجة يمكن بموجبها أن تتأسس كتابة غير واعية بجدليتها، وهكذا تنتج تلك الشخصيات المدبرة.

■ **الروائي عواض العصيمي يكتب ثلاث روايات ولا ضجيج حقيقيا حول ما يكتب.. هل هي اشكالية قارئ أم أن الاشكالية تكمن في نصوصه وكيف ترى المنطقة السردية التي يكتب فيها عواض؟**

- بعد توالي الإصدارات صار القارئ عنصراً مهماً من عناصر الفعل الثقافي ولم يعد ذلك المستهلك الهامشي أو السلبي لما يفرضه عليه المبدع كمنتج، والمشهد اليوم قبالة قارئ بمقدوره المشاركة وإبداء الرأي، وبالتالي التأثير في الدورة الثقافية بفعالية، أما بالنسبة لعواض فأظنه صار مقروءاً بشكل معقول خصوصاً أن أعماله تقارب داخل الحيز الثقافي



وليس من خلال مقالات، لكن المقروئية الواسعة والمعمقة هي اشكالية مشهد بكامله تتواطأ فيه مجموعة قوى لتبئيس المبدع، فالمؤسسة والمتلقي والمثقف ذاته يسهمون جميعاً في إرباك الأولويات الثقافية، حيث الانصراف عن الفعل الثقافي الحقيقي والانفعال بما يشبهه أو يتشبه به، فالقارئ بطبيعته يبحث عن النص السهل القائم على الإمتاع أو المحقون بمرغبات ثالوث السياسي الديني الجنسي، وبالتالي فإن سرديات عواض الحفرية من الوجهة الأناسية تكون ضحية ذلك الاختلال الذي يسهم فيه الفعل النقدي بقدر كبير. هذا على المدى القريب ولكن على المدى البعيد أعتقد أن نصوص عواض وغيره ستحظى بقراءات أكثر جدية، بل ستصبح مرجعيات هامة ضمن اشتغالاتها، لأنه يقدم ثيمة الصحراء من منظور مختلف عن ذلك السياق المركزي الذي تم الترويج له كمركزية في الثمانينيات، فهو لا يرتهن لأوهام الهوية، ولا لسذاجة الحنين الرومانسي، بقدر ما يستعرض ذلك الفضاء كحاضن بشري تتشكل فيه جملة من الاعتقادات والحالات المعبر عنها ببناء روائي لا يعوّل كثيراً على لذة النص وسلاسة الروي إلا بما يخدم جوهرانية الفعل السردي بما هو فعل هدمي بنائي، كما يتبين من خلال وعيه المسقط بكثافة داخل الرواية، حيث يحيل كل مستوجبات السرد إلى قيم فلسفية ولو في طور التكوين.

■ **للقارئ حكاية مع الرواية المحلية. القارئ في تصوري ما زال يفتش في الرواية عن ملامح تشبه ملامحه عن أماكن تشابه الأماكن المغروسة في ذاكرته. هذا القارئ هو أيضاً يقرأ بنيات بوليسية. كذلك نجده قارئًا لنماذج روائية من خارج المشهد متجاوزة فنياً لما ينتج محلياً. اشكالية القارئ وسطوته على الروائي المحلي كيف تراها؟**

– عندما ينتبه قارئ إلى خطأ جوهري يتحدث فيه كاتب عن مطر يطرق نافذة منزله الريفي، فيما يشيد ناقد كبير بذلك العمل نكون قبالة فضيحة مركبة لا تتعلق فقط بأخلاقيات الفعل الثقافي، ولكن بمدى مصداقية النقد كخطاب معرفي وجمالي، الذي صار موضع مساءلة أيضاً، حدث هذا التجاوز وهو موثق ومجادل على شبكة الإنترنت، وقد حاول قارئ أيضاً أن ينسف رواية «الفردوس اليباب» المأخوذة فكرتها برأيه من فيلم سينمائي بعنوان «روب روي»، انطلاقاً من التقاطه لعبارة «الحب مزبلة وأنا ديكها» التي تتكرر في رواية ليلى الجهني ومطابقتها بالعبارة التي يكررها بطل الفيلم «الحب مزبلة وأنا لست



إلا ديكاً يتقافز عليها صائحاً». وحين يسائل قارئ يوسف المحيميد عن حواراته المدبّرة في روايته «القارورة» بانتباهه الفطن لعبارة «اذهب إلى الجحيم» وكأنها ملتقطة من حوار في فيلم سينمائي، فهذا يعني أن القارئ لم يعد رهين تلك الصورة النمطية، أي ذلك الذي يلبس البيجاما ويحمل الرواية إلى سريره لتهدهده حتى ينام. أظننا قبالة قارئ نوعي، شرس إلى حد ما، لأنه يبحث عن اناه داخل السرد، ولن يقبل برواية لا تجادله في وعيه ومعاشه، وهذا أمر مطروح للسجال بقوة في تاريخ الرواية، أي اللحظة التي ينبثق فيها قارئ يمتلك من السلطة المعرفية ما يوازن به ارتكاساته العرفية والاجتماعية، كما بين ذلك إيان وات مثلا في «نشوء الرواية» خصوصاً أن السوق المحلي يعتبر اليوم أكبر سوق للكتاب، وللرواية المحلية على وجه التحديد، ولذلك تتسابق دور النشر لتطبع المزيد وفي طبعات مختلفة، مع استعداد لموضعة أتفه الروايات في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً لسنوات. إذاً، ثمة قارئ متلصص بالمعنى البوليسي الذي أشرت إليه، ولكنه أيضاً على درجة من الفطنة والتجرد في مقارباته الذوقية للرواية، وأعتقد أن قارورة المحيميد مثال حي للمقروئية الجديدة، فهي رواية محظوظة جماهيرياً بالنظر إلى كونها أقرب إلى الواقعية الاجتماعية، وقد جاءت قراءات القراء بشكل أفضل من مقاربات الاسماء المرموقة، فقد حول كل ذلك التنامي القرائي إلى سلطة بالفعل على الروائيين لدرجة أن البعض صار يكتب رواية تحت الطلب، فيما انتبه آخرون إلى أهمية القوة الجديدة في المعادلة الثقافية وهو القارئ.

■ إن كانت رواية ميمونة لمحمود تراوري تتجه إلى معالجة هم يسكن ذاكرته منذ زمن.. بعد انسكاب هذا الهم في عمله الروائي الاول. إلى أي حد ترى محمود قادراً على التخلي عن عوالم ميمونة، وهل حقاً تراه قبض على كل عوالم ميمونة؟

– لا أعتقد أن محمود يزعم القبض على عوالم الأسلاف إلا بمقدار ما تسعفه ذاكرته الصغيرة، وما اجتهد في تقصيه الارشيفي عن معنى ذلك الوجع الإنساني الأزلي، الذي يتجدد بتجدد العصر، وبالتأكيد يمتلك فرصة كبيرة للتنويع على عوالم ميمونة الخصبة، ولكن أظن أن طاقته اللغوية تحديداً تؤهله للفرار من سجن التاريخ أو امحاء المسافة بين ذلك المكمن كمعادل للذاكرة وبين السرد، فقد أثبت من خلال كتاباته المتنوعة وكذات منفصمة بين الواقع والذاكرة، الاندساس بتجربته وخبراته داخل النص، ومؤازاة الحياة بكتابة هي



المعادل لحياة معيشة أو يراد لها أن تنمحي، وهذا هو عصب نصه الروائي والقصصي كما يتوضح ذلك حتى في «ريش الحمام» فهو لا يدون ولا يسجل ولكنه يعيش عبر كلمات معجونة بمزاجه الخاص، لينتج في النهاية وثيقة جمالية لا تخلو من الحقوقي والتاريخي والاجتماعي والمكون البيئي، والسرد بالنسبة له هو طريقة حياة، وبتصوري أن محمود رغم نزقه المعلن، إلا أنه لم يفصح عن مكنوناته بشكل يرتضيه حتى هو نفسه، ثمة ما هو مؤجل عنده، وربما كان بحاجة إلى شيء من التراكم النفسي، أو الانعطافة الأسلوبية، لأن تداعيات نصه الروائي «ميمونة» تجاوزت هاجس الانفعال الذاتي إلى وساعات الفني والموضوعي، وأظنه هنا يعيش حالة من التجاذب أو الصراع ربما، بين حنين يجهد لتمكيثه في ذات البؤرة وفكرة تعوزها جاذبية التشكل في أمثولة كتابية مطلية بشيء من التخييل، وهنا يكمن تحديه الشخصي، أي في التخفف من مرجعيتي الواقع والذاكرة، وأظن أن ذاتيته لم تستثمر بما يكفي حتى الآن وفيها أو منها يمكن أن يتولد نصه الجديد.

المصدر:

جريدة الرياض- الخميس ٥ من ذي الحجة ١٤٢٦هـ ٥ يناير ٢٠٠٦م- العدد ١٣٧٠٩.



الناقد محمد العباس:

عند الاحتكام إلى المعيار الفني أو الثقافي بوجه عام نجد أننا ما زلنا نقدم خطابات سجالية لا روايات بالمعنى الفني

■ في مسألة تسريد الهوية، إبراز هوية ما في أي تجربة روائية هل تعد تهمة غير محببة للروائي ؟وهل الروائي يتقصد ذلك الفعل.. أم أن الأمر يأتي عفويا من خلال السرد؟

– محاولة إبراز الهوية داخل العمل الروائي، لا يعد تهمة بحد ذاته، فكل رواية في الأصل هي محاولة لتجسيد شكل ما من أشكال التاريخ الشخصي أو الجمعي، والاستيلاء الواعي أو اللاواعي على المكان، بمعنى استيلاد هوية سياسية أو اجتماعية أو حتى وجدانية، ولكن أن يتقصّد الروائي إنهاض هوية مرضيّة، ضيقة، عمياء، مستقرة، شمولية ذات طابع مركزي توحيدي هو الأمر المعيب من الناحية المضمونية، على اعتبار أن الإحساس بالهوية هو المعادل للوعي المختزن في الذات قبالة الوجود، أو محاولة لإعادة تشييد الماضي بأثر رجعي. أما من الناحية الفنية فإن تعمد الروائي إبداء رغبته في إبراز الهوية بشكل مبالغ فيه يخل بالسرد ويحوله إلى خطاب. هنالك روايات تقوم على اختراق الذاكرة الاحتياطية للجماعات لابتناء صيغة محببة من صيغ الهوية متحررة من أوهام وهوامات المرويات التاريخية والاجتماعية المصعّدة، إذ تعزز السرد بجرعة نقدية لاذعة، وتمزجه بتخييلات رومانسية وبمنظومة من الأفكار الانسيابية الكاشفة، ومن خلال ذلك التجادل الرهيف تتولد شخصيات محتشدة بالأحاسيس الرومانسية، معزّمة بحس بطولي، الأمر الذي يجعل من الرواية مكاناً للمعرفة والعاطفة وتجسيد المواقف، أما تلك التي تراهن على إعلاء الفئة أو الجماعة أو القبيلة وفق



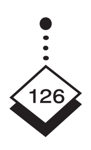
مرويات متوارثة وغير مختبرة ضمن الحاضن الانساني فانها تحيل الرواية إلى نعرة لغوية، أو أداة متعسفة لإلغاء الآخر، أو مساجلته في أحسن الأحوال خارج مشروعية الفعل الروائي، إذ لا تستنطق التاريخ بقدر ما تؤسس لمرويات جمعية مغلقة تعمل ضد الفردانيات المنفتحة.

■ **الهجاء الذي يتكرر بكثافة في الرواية المحلية للمدينة. هل هو مبرر. وهل تجد أن ذات الهجاء يتشابه بين الروائيين وهل الرؤية تختلف تجاه المدن بين السارد والساردة؟**

- بعض الهجاء للمدينة له ما يبرره من الوجهة الموضوعية، ولكن أغلبه للأسف ينزرع في سياقات النص كعلامات مضللة، حيث تحيل معظم الروايات المكان إلى عدو، أو وعاء على درجة من الضيق، وبالمقابل لا تتفاعل تلك العدوانية الصريحة مع شكل الحراك الاجتماعي، ولا تسهم في بنية الشخصيات بقدر ما تؤسس لسرد تتسيده ذات محقونة بأحاسيس برجوازية صغيرة تضع المجتمع تحت طائلة نقدية حادة، وهذا ناتج عن وعي قاصر بالمكان كمكون بنيوي في السرد، حيث يتم التعاطي معه كفضاء مادي مفتوح على انبساطية ساذجة دون طيات عمودية عميقة ولا تعرجات أفقية ممتدة، ودون تأكيد خصوصية الفضاءات المتداخلة، أو استدعاء الطابع الروحي أو النفسي لمكان دون آخر، وهو أمر يتوفر بكثير من التشابه حد التطابق عند أغلب الروائيين والروائيات خصوصًا حين يتعلق الأمر بالفضاء المديني، فالمسألة لا تتعدى كونها حالة من النوستالوجيا الفضفاضة، المؤسسة على هجاء صريح للمعنى الاجتماعي للمكان، بما هو قيمة مكتنزة بالمضادات السياسية والعرفية والأخلاقية، أو محل لتجاذب القوى الاجتماعية، انصرافاً عن المعاني المتعددة للمكان كما تتمثل في معناه النفسي والحسي والتاريخي والتجريدي والموضوعي والشعري إذ يتموضع أغلب الروائيين والروائيات في اعتباطية الموقع الهجائي تقريباً ولكن بمنسوب مختلف من الخبرات.

■ **تحمل ودًا عميقًا واستثنائيًا لرواية رجاء عالم «ستر». تلك الرواية تم إهمالها في ظل الاحتفاء الإعلامي بروايات أخرى. ودعني أسالك ما الذي تتميز به تلك الرواية ؟**

- في نهاية الأمر القراءة سواء كانت نقدية أو استمتاعية تنتج عن مزاج خاص له مواصفاته الذوقية وخبراته المعرفية، ورواية «ستر» بتصوري، من الروايات المكتوبة بذاتية واعية، وليس بأنوية فاقعة، وأعتقدها تجسيداً لخبرات حية ومعيشة مع بعض التزوير المجازي



المحبب، أي بحرقة التجابه مع مرارة الواقع، من خلال شخصيات مشحونة بمكونات حسية فائضة، وهذا هو السر في حيوية لغتها، وإن كانت لا تخلو أحيانا من تقريرية وسجالات مسقطة بشكل غير مبرر. في هذه الرواية تجلت رجاء ببوح ذاتي كما لم تفعل، فقد قامت بتأوين ذاتها ضمن واقع معيش وليس داخل ارتدادة تاريخية أو أسطورية، بمعنى أنها كانت ألصق باليومي هذه المرة. وأظن أنها رواية مظلومة لأنها لم تخضع للقراءة أصلاً، لظهورها في لحظة استقبالية التبست فيها الحالة الثقافية بصعود الظاهرة الاعلامية، وبسبب وجود أفق قرائي اكتسبته أعمال رجاء كسمعة نتيجة التراكم بحيث لم يتوقع المتلقي أن تخرج عن أسلوبها المركب، وكذلك لأن رجاء نفسها ظلمت الرواية بتواريها المبالغ فيه في خلفية المشهد، حيث بات حضور الروائي مطلباً ملحاً إلى جانب أعماله لا ليفسرها أو يسلّعها، ولكن ليُشعر القارئ بقربه منه، فهذه المسافة اللامبررة تؤكد استنبات فاصل نفسي، يولّد بدوره قطيعة قرائية. ولكي لا يتم تحميل رجاء جريرة عدم انتشار روايتها المهمة، يمكن القول إن المشهد الثقافي عموما صار أميل إلى التفاعل مع ما يتم الترويج له من خلال الآلة الإعلامية، وضجيج الأعمال الروائية المثيرة منه إلى مقاربة الأعمال التي تتطلب جهدًا قرائيًا. صحيح أن القارئ صار اليوم عاملاً من عوامل بروز الرواية وتناميها كخطاب، ولكن هذا القارئ يعيش صيرورته المعرفية والذوقية اللا مستقرة أيضاً، ومن الطبيعي أن تكون رواية «ستر» وما يشبهها ضحية لهذا الحراك المرتبك، خصوصاً أن الخطاب النقدي ما زال يصر على تجاهل الظاهرة السردية تاركاً مهمة تقويم ذلك الفيض الروائي لكتبة المقالات اليومية والأسبوعية.

■ القرآن المقدس، الآخرون، بين علامتي تنصيص. ثلاث روايات تلامس ذات المكان. كيف ترى الخطاب الذي تحمله تلك الروايات. وهل هناك مغايرة في الرؤية تجاه ذات المكان ؟

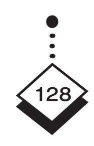
– بغض النظر عن المستوى الفني لمجمل هذه الروايات، أظنها تأتي ضمن مراوحات لخلخلة الأنساق الثقافية والدينية والاجتماعية، ويمكن اعتبارها بمثابة صرخات احتجاج ضد فكرة المؤسسات والثقافة الشمولية التي تضع الكائن في غيتو عقائدي وتمارس عليه القمع والتسلط، وهي بهذا الإعلان عن التمرد تؤسس للنزعة الفردانية مقابل الامتثال الاجتماعي،



وهي بالتأكيد تنجح على هذا المستوى من الطرح الصادم، كما تنجح من جهة أخرى في تقديم فئة أو فصيل اجتماعي بوصفه «آخر» يجدر الاقتراب منه ودراسة خصائصه الثقافية، فهو كائن مظلوم من وجهة نظر هذه السرديات أو مأسور باضطهاد مركب داخل الفئة التي ينتمي إليها وخارجها، وذلك بالتحديد هو ما يفسر علو نبرة الاحتجاج والتحدي، وتوغل السرد في مساحات غير موطوءة للدرجة التي تتحول بموجبها تلك الروايات إلى خطابات سجالية، وهو ما يفسر أيضاً شبهة التعاطي الضدي والمرتبك مع المكان، حيث الذوات المقموعة والمنذورة لتحدي منظومة القيم والأعراف، تكتسب من ذلك الوعاء رهاباته واضطراباته، وحيث يتحد حضور الراوي غالبا بوعي الروائي فيما يشبه المرافعة عن فردانية الذات قبالة الإجماع الاجتماعي.

■ **بعد هذا الزمن الطويل. كيف ترى قصيدة الثمانينيات. وهل ترى أن منجز الثمانينيات تم محاكمته فنيًا؟**

– لقصيدة الثمانينيات وهجها الخاص، ولكنها ليست بتلك الفرادة المتوهمة التي يتم الحديث عنها اليوم كتحفة فنية معصومة من فعل المناقدة. أظنها خضعت لأكبر ناقد وهو الزمن، فتوضح الأصيل منها وهو قليل، ولم يصمد الكثير، فبعض قصائد وأصوات الثمانينية تعتبر بالفعل علامات حقيقية ضمن التجربة الشعرية، ويمكن موضعتها على خارطة الشعرية العربية، ولكن أغلبها لا يتعدى كونه أناشيد مدرسية تصيب المتلقي بالخيبة والصدمة. كل تلك الخرافة تبددت، لكن بعض الأصوات المستنقعة في استيهامات تلك اللحظة الذهبية، الرافلة في أيدلوجيا الفراغ، لا تريد الاعتراف بحقيقة الحراك والتجاوز الابداعي، ولا تتقبل إلى اليوم فكرة وضع التجربة تحت طائلة النقد، إذ لم يعد لأغلب الأسماء سوى استعادة مجد الماضي، والاعلان عن المظلومية، والاستخفاف بتجربة الأجيال اللاحقة، مستفيدة من اقتران منجزها بتداعيات سياسية واجتماعية لا علاقة لها بالقيمة الأدبية، وكأنها تحاول أن تبقي على تلك المعادلة المستهلكة لتعزيم حضورها. إن قراءة جادة ومعمقة لذلك المنجز مسألة ملحة، للوقوف على مرجعياتها المستنسخة من الدوائر العربية مثلاً، ولتبيان منسوب الادعاء والزور جرّاء الاتكاء على قيم وتوظيفات أسطورية دون رصيد من الوجهة الجمالية، حتى لغة ذلك المنجز بحاجة إلى فحص نقدي لاختبار أصالة المعنى المختزن فيها مقابل



فوراتها اللفظية، ويبقى ذلك القليل الجميل كدليل على زمن مفعم بالآمال والحراك الثقافي المبهج، والقليل أيضاً من القامات المنبعثة من خراب نكبة الحداثة، المدركة بالفعل لمعنى التجييل الإبداعي.

■ **رغم انشغال الجميع بأمر الرواية. إلا أنك ترى أن القاصين هم أكثر اعتلاء للمنابر في هذه الفترة. هذه الأمسيات المكثفة للقصة القصيرة وكثافة إصدار المجاميع القصصية. هل تنبئ بحالة تقدم على مستوى النص للقصة القصيرة ؟**

- بصراحة لا أتوقع من القصة القصيرة كمنتج أي جديد في الفترة الحالية، فهي بتصوري منتجات صادرة عن ذوات رخوة معنية بمعانقة صقيع الأدب المنبري، وغير متفاعلة مع الواقع. وهي أقرب إلى وعظية المنبر منها إلى هدمية الفعل الإبداعي. من يكتبون القصة القصيرة لا يدركون كما يبدو أننا نعبر لحظة تحول تستلزم الانفعال بها، والتعبير الواعي عنها، وبالتالي فهم لا يعبرون عن هذا التبدل الحاد، فقصصهم تخلو من روح المجابهة، والرغبة في نبش المسلّمات، بل هي على درجة من المهادنة والانهزامية، لولا بعض الاستثناءات النادرة جدا لكي لا نعمم الحكم على كل الظاهرة. والمطلوب ليس إنتاج قصة ثورية بالمعنى النضالي، ولكن الابتعاد عن سذاجة الخاطرة، وإحداث حالة من التماس الواعي والمشاكس مع الواقع المتغير. القصة القصيرة، كما يبدو لي، متخففة من ضمير اللحظة، مأخوذة باللعبة الإعلامية وبهرجة المنبرية، بل معادية لفعل المناقدة الحقيقية، بدليل أن منتديات السرد مكتظة بفصيل من أشباه المبدعين المتواطئين على احتلال المنابر وتبادل المديح فيما بينهم. بمنتهى الأسف نعلنها أن المنجز القصصي يثير الكثير من الحنق، ويصيب المتلقي بحالة من الإحباط نتيجة وفرة الأسماء وسذاجة الطرح ونبرة الادعاء. أظنهم - أي كتاب القصة القصيرة - بحاجة إلى مراجعة نقدية جادة لإقناع القارئ والناقد على حد سواء بامتلاكهم لخطاب قصصي، لكي لا نقول مشروع كتابي، وذلك بتأكيد على مشروعية الحضور من خلال نصوص متميزة وليس عبر التصريحات الإعلامية واعتلاء المنابر، واستملاك فضاءات الانترنت، وإن كانت هذه المصارحة التشريحية لا تنفي وجود محاولات جادة ضائعة للأسف وسط كمّ قصصي متعاظم إلى الحد الذي تم بموجبه تقويض مفهوم



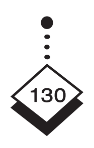
ومعنى ووظيفة القصة القصيرة.

■ **مابعد التسعينيات لم نجد أسماء نقدية تعمق حضورها في المشهد المحلي. كيف ترى هذا الغياب النقدي. وهل تفسيره رغبة الجميع في أن يحظى بلقب مبدع؟**

– الممارسة النقدية نتاج طبيعي لإفراز اجتماعي، ففي مجتمع غير ناقد أصلاً يصعب استيلاد ذات ناقدة، إذ ينظر إلى كل من يمارس الفعل النقدي كمبدع فاشل، أو مجرد كائن ناقم. ولا شك أن للغياب النقدي مسببات تتجاوز العامل الاجتماعي إلى اختلالات تلامس الهيكل الأكاديمي، فالناقد كمنتج للمعرفة، لا يمكن التصديق على وجوده وكفاءته لمجرد تخرجه من جامعة تعتري مناهجها الكثير من النواقص والعيوب والغياب الفاضح عن آخر منهجيات الخطاب النقدي. وباختصار، الجامعات تخرج حملة شهادات لا نقادًا بالمعنى الوظيفي للثقافة. وأعتقد أن حس المناقدة من طبيعة المجتمعات الحية، التي تؤمن بضرورة التجابه مع عيوبها، بما في ذلك عثرات النصوص، التي تعتبر مرآة صادقة لما يتشكل اجتماعياً، وهو الأمر الذي يفسر اشتغال معظم نقاد الثمانينيات على حيل شكلانية تتشبه بالممارسة النقدية، ولا تقترب من الحقيقة الهدمية لفعل المناقدة، اقتراباً من وهج الفضائيات، وبرستيج المنابر، لدرجة أن فكرة النقد كخطاب أول، غير تابع للنص، بدأت بالتلاشي، أو بمعنى أدق انهارت كحالة ثقافية على حافة الظاهرة الإعلامية المتعاظمة، فيما يشبه التواطؤ بين الذاتين الناقدة والمبدعة على فك الاشتباك بين الاشتغالين إيثاراً للسلامة، وهو الأمر الذي يؤكد جانبًا مما ذهبت إليه، حيث نجومية المبدع التي تتشكل في وهج الحالة الإعلامية، أجدى من فكرة الاستواء الرخيم في الظل، بالنسبة للذوات التي لا تعي أهمية فعل المناقدة.

■ **الخطابات المنثورة في مختلف الأجناس الإبداعية في مشهدنا هل تجدها تتكامل أم ترى أن كل جنس إبداعي يخلق خطابه ويغرد وحيدًا؟**

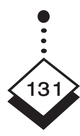
– أغلب ما يتوفر في مشهدنا من خطابات ابداعية هي نتاج تقليد لتجارب ابداعية ناجزة ومخلّقة في دوائر أخرى، وليست نتاج وعي أو تجريب ذاتي، وأظنها آخذة في الاتجاه إلى شيء من التكامل رغم ما يبدو عليه المشهد من تصارع بين الأجناس وتوثين لجنس



إبداعي دون آخر، ومحاولة بعض حرّاس الألوان الإبداعية إقامة حوائط صد فيما بين تلك التجارب. ويمكن تسريع هذه الوتيرة بانتاج المزيد من النصوص التجريبية المتجاوزة، ولكن ليس بمعزل عن الملاحظة النقدية، فالمشهد يفتقد بالفعل إلى الحالة الحوارية التي تجادل الظواهر الإبداعية، كما يعاني من شلل فاجع في المنابر، إذ لا يتعدى الأمر حفلة من الأمسيات المترادفة، التي تبالغ في الاحتفاء بالمنتجات الإبداعية دون مساءلة منتجيها عن الفلسفة الجمالية المحركة لها، ولا عن الاستراتيجية الثقافية التي يراد للمنتج ذاته أن يكون عليها، وهو الأمر الذي يجعل من بعض التجارب تبدو ظاهرياً اختراقية لصنمية الأجناس، فيما تكشف أنساقها الداخلية عن امتثال لفعل الكتابة من منطلق تجنيسي، وإجبار المتلقي على استقبال المنتج من ذات المنطلق.

■ علي الشدوي هو رفيق دربك في النقد.. كيف وجدت تجربة الشدوي في سماء افريقيا.. وهل تعتقد بهذا التحول لكتابة الرواية. أنه اضاف للرواية أم خسرنا علي كناقد؟

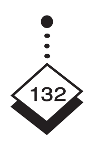
– بروايته « في سماء أفريقيا « أحدث علي الشدوي نتوءاً موضوعياً لافتاً في الرواية المحلية، إذ اقترب بالمنجز الروائي إلى ما يعرف برواية الرحلات، أو رواة المدن، وأراه اليوم يتشاغل بالقصة القصيرة، بل يحضر منبرياً من هذا المدخل المستغرب بالنسبة لي، فروايته إضافة للخطاب الروائي دون شك، ولكن انحيازه عن النقد إلى السرد واستتباعاته يؤكد على ما ذهبت إليه في سؤالك عن انطفاء جذوة النقد، فالشدوي طاقة نقدية مهدورة، وهو أمثولة حية على يأس الناقد من بلادة النصوص المتعاظمة، ومن محاولات توظيفه كمعلن تسليعي لمنتج فاسد، ومن العداء المجاني الذي يكتسبه الناقد لمجرد مطاولته لقامة من القامات وإن بشكل موضوعي، وأظنه صار أميل بالفعل إلى تقديم نفسه كمنتج نص لا كمنتج معرفة، وفي هذا خسارة فادحة للمشهد الثقافي، ولعلي الشدوي ذاته، فهو بتصوري من أقدر النقاد على مفهمة الظاهرة الثقافية، فقد كان في كتاباته مزوداً بمجس جمالي للنصوص يجعل من الممارسة النقدية حالة أشبه بفعل الكلام التلقائي وبساطته، وإن كان في الحيز الأول أقدر وأكثر إقناعاً. الشدوي ناقد موهوب، ولست بصدد تقويمه من منطلق المجايلة وحسب، إنما أقول هذا من منطلق الاعجاب ببعض ما كتب، وحب الطريقة التي يتعاطى



بها مع المنتجات الثقافية، وأظن أن المشهد الثقافي بحاجة إلى ذوات ناقدة بوعي وحساسية وتطلع علي الشدوي. لا أظن أن الرواية ستربح الكثير بمغادرته لها من خلال نزوة السرد، ولكن الخطاب النقدي سيخسر طاقة نقدية يصعب تعويضها في ظل غياب القامات النقدية الجادة والمقنعة.

■ **هل لدينا رواية سعودية محددة نفاخر بها أمام الآخرين سواء على المستوى العربي أو العالمي؟**

- تتذكر عندما أرادت المؤسسة الثقافية العربية الاحتفاء بالمنجز الروائي العربي باختيار أفضل مائة رواية عربية تورطت في الاتفاق على وجود رواية سعودية حقيقية حتى تمت تزكية رواية للمرحوم عبدالعزيز مشري، كترضية لدولة أو مجتمع تأخر كثيراً في إنتاج روايته. وعندما رصدت جائزة للراوئي العربي الأكثر جدارة وتأثيرًا في تاريخ الرواية العربية، تم تصعيد هوية عبدالرحمن منيف من منطلقات لا ثقافية. وبين الواقعتين انفجر المشهد المحلي الروائي بكم هائل من الروايات، لكنه لم يسجل ذلك الحضور اللافت في المشهد الثقافي العربي. صحيح أن بعض الروايات نجحت إعلامياً وفق آلية ترويج من قبل مافيا دور النشر، ولكن عند الاحتكام إلى المعيار الفني أو الثقافي بوجه عام نجد أننا ما زلنا نقدم خطابات سجالية لا روايات بالمعنى الفني، فرواياتنا مهجوسة بتقديمنا كآخر غرائبي إزاء العالم، أو كاختراع إنساني حديث، وهو ما يفسر كيف تمركزت أغلب القراءات العربية للرواية السعودية في هذا المكمن وكأن القارئ أو الناقد العربي يتحول فجأة إلى انثربولوجي يعلن اندهاشه واستغرابه من عاداتنا وتقاليدنا، ومن عدم استيعابه لوجود حكايات حب حقيقية في مجتمعنا، أو توفر شخصيات خائبة ومعذبة ومناضلة أيضاً، والسبب ليس في غرائبية حياتنا وعدم انكشافها كما ينبغي، ولكن لأن الرواية المحلية كخطاب لم تتمكن من تقديم حالة سردية مقنعة لما يحدث، بالنظر إلى أن الحداثة الروائية لم تأخذ مواضعاتها اللازمة حتى الآن، وبالتالي يصعب تصور رواية محلية يمكن من خلالها مباهاة الآخرين، أو تجاوز هذا الوهن لمجرد مراكمة الروايات بشكل كمي، فليس بالضرورة أن يتحول هذا التراكم إلى حالة نوعية، لكن يمكن بل يتوفر حالياً ما يشبه الطفرات الروائية التي قد تسجل اختراقاً في



قناعة الآخر العربي بروايتنا.

■ قبل ثلاث سنوات كنت تراهن على خطاب الظل وهو الخطاب الذي يتشكل ـ في المنتديات الحوارية والثقافية. الآن وبعد خروج كتاب الفضاء الانترنتي الى الواقع.. كيف تجد تجربتهم وهل حقا أحدثوا تجربة مغايرة ـ في خطاب المرحلة على المستوى الإبداعي و الثقافي ؟

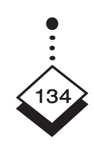
– ما زلت أراهن على خطاب الظل كمكون بنيوي من مكونات ما يسمى بالطابع الإثباتي للثقافة، فالأثر الإبداعي الخالد هو الذي يتشكل ـ في العتمة بعيداً عن الضوضاء والبهرجة والمنابر، حيث يكون النص مرجع نفسه بدون حاجة للاقتداء بما تفرضه اللعبة الإعلامية، كما تتجرد الفكرة من الاحترازات والحسابات. وقد حقق هذا الخطاب زحزحة لافتة ـ في البداية شكلت تهديداً للمنبرية والمؤسساتية ضمن لحظة استحقاق شاملة لمسناها بقوة قبل أن يتم الالتفاف عليه بإعادة طلاء جدران المؤسسة دون إحداث أي أثر ـ في جوهرها لاستجلاب المثقف وتفريغ خطاب الظل من ممكناته المستقبلية. والمشكلة الأهم أن خطاب الظل كفضاء مفتوح وجاذب، أصيب بحالة من التكثّر اللامبرر، حيث توالدت المنتديات الأهلية والالكترونية بتعاظم فطري، وعليه احتشد الخطاب بالكثيرين من منتجي النصوص على حساب منتجي المعرفة، الذين أحالوه إلى دكة منبرية لاستعراض أوهام الذات وانتفاخاتها نتيجة الوعي القاصر بمعنى التجاور ومناددة خطاب المؤسسة، حيث ساعدهم على ذلك انهيار الحائط بين المؤسساتي والشعبي، وحتى بين النخبوي والسوقي نتيجة المهبات العاتية للعولمة، وهو أمر شجع الكثيرين على استملاك فضاء الانترنت، واستيلاد سلسلة من المنتديات الأهلية الاستعراضية والوجاهية والمتشابهة شكلاً ومضموناً، كما أسقطوا المقهى كفضاء تداولي معني بانتاج القيم الثقافية المضادة، وخلخلة الأنساق الاجتماعية، ـ في حلقة من حلقات التبطل والعطالة، وهكذا صارت كل تلك الحضّانات مجرد منصات للانطلاق ـ في استيهامات ثقافية غير مختبرة، مترفعة على التجربة اليومية، ومشتبكة بعدوانية سافرة مع الخطاب النقدي. وقد تواطأ الوعي الزائف، والذوات المستعجلة، والذهنيات الخاوية على تأثيث زوايا خطاب الظل، المادي منها واللامادي، بالقيم الثقافية الملتبسة، بحيث تحول ذلك الملاذ الرخيم إلى مطية أو مجرد خطوة استحقاق أولية من أجل الوصول للورقي والمنبري



والمؤسساتي، وهو ما يعني أن المؤسسة حققت اختراقاً مدروساً لبنية هذا الخطاب من خلال دهاء يعتمد في المقام الأول على مد ميكروفيزيائية السلطة في كل الاتجاهات، ويمكن تلمس هذه الزحزحة في النسخ المحّرفة للحداثة مثلاً، وتبريز النجوم الإعلامية والثقافية المهجوسة بانتاج خطابات محايدة محترفة في تأخير استحقاقات اللحظة، كما تم فتح منطقة الفراغ الثقافي على اتساعها، وعليه تمت إماتة أي قضية ثقافية مركزية إحياء للرمز أو الشخص بمعنى أدق، وإعلاء من شأن العرضي واليومي استثماراً لذوات غير مؤصلة معرفياً وجمالياً. نعم، خطاب الظل يتشكل بوتيرة أبطأ مما كان متوقعاً، وأظنه بحاجة إلى دورة أخرى يتم من خلالها تفعيل الذاكرة الثقافية، كما يحتاج إلى قراءة ناقدة يمكن عبرها مساءلة الرموز الثقافية التي راوحت ما بين القطيعة والامتثال، أي خضوعها الطوعي لجدلية الهرم المقلوب، حيث صارت تتشكل وفق تطلعات القاعدة الجماهيرية، فيما يفترض أن تقوم هي كنخب بالإسهام في إنتاج المعرفة، لايقاف ذلك الاستنزاف المؤدي إلى تفريغ هذا المكمن الحيوي من جاذبيته.

■ **إذا كان البعض يرى في لغة محمد العباس الناقد الكثير من الضبابية. الا اننا نجد وما تكتبه في موقعك الشخصي وبالتحديد في «ممر» روحاً مختلفًا في الكتابة. بل نجد روح السارد يتجلى في تلك الروحانيات الكتابية. هذه اللغة الا تحرضك بكتابة عمل سردي.. وكيف تنظر للغة عند الناقد؟**

– تحدثنا كثيرًا حول مسألة الإبهام اللغوي، وباختصار يمكن القول إن الممارسة النقدية الحديثة تتطلب ذلك التجاوز لانبساطية مفهوم الذوق العام، ويفترض بالمتلقي كعنصر محوري في إنتاج النص أن يكون ملماً بالنص الذي يقاربه الناقد. أما ما تسميه روحانياتي الكتابية، أو ما يمكن اعتباره ذاتيانيًا، فهو نص شخصي مكتوب من منطلق جمالي مختلف، ومن واقع خبراتي المباشرة مع الحياة، ومن حرقة اعتراكي بي، وأظنك تلتقطني بين آونة وأخرى أحن إلى حضور شبه شخصي، أعبر فيه عما لا تحتويه محاولاتي النقدية، فكل كائن بالتأكيد يحمل في داخله الرغبة في المثول الصريح أمام ذاته، وسردها بمنتهى التجلي، بمعنى أني، كغيري من البشر، أعاني من مراودات الاعتراف بما عشته، وبما أحلم به، وبما أحدث نفسي أن أكونه، أي أن أعيش وأكتب نصي المستحيل. وربما تجسدت هذه النوبات



الذاتية في عمل سردي ذات كتابة. لا يهم شكل التجسيد، إنما المهم هو صراحة التجابه مع الذات، والجرأة على التعاطي مع الخبرات مهما كانت ماتعة أو مخيبة، فهذا هو السر في الأعمال الإبداعية العظيمة، التي تصدر عن ذات مهجوسة بالانكتاب، والانطراح على كرسي الاعتراف الحر دون رتوش ولا مواربات، وهذا هو الفاصل بين اللغة المنذورة للتعبير الحسي عن الفكرة، كما يفترض المعنى الأصفى للفن، مقابل اللغة النقدية التي تتطلب شيئا من التمازج مع الفكر، والاتكاء على عبارة متعالية معرفياً، محقونة بحس الإفهام والتفكيك، وإن كانت لغة الناقد الحقيقي بتصوري، لا تنمو بمعزل عن مزاجه وخبراته الشخصية، فاللغة في نهاية المطاف هي المعادل لوعي الناقد، وليست مجرد تعبير شكلي أو لفظي عن أسلوب للكتابة، وهنا يكمن الفرق بين ناقد يجعل من خطابه محلا للمعرفة الشاعرية، وآخر يحيل عباراته إلى جثث طافية على سطح النص، فكل عبارة يطلقها الناقد تفضح وعيه، ومزاجه، وما يختزنه داخل ذاته من تطلعات آنية أو إستراتيجية.

■ المثقف السعودي لا يحمل حميمية في علاقته بالمقهى، لكنك تختلف في هذا الأمر. أجد المقهى يحتل طقساً يوميا لديك. فيه نجد العباس الإنسان الذي يلتحم بالحياة اليومية وبالأصدقاء وبالوجوه التي تجاوره. المقهى كمكان ماذا يعني للناقد محمد العباس؟

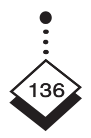
– ارتيادي اليومي للمقهى ليس طقساً ترفياً، فالمقهى هو مصطبتي التي أقرأ، وأكتب، وأتأمل فيها. كل يوم أحمل ذاتي المهرّبة لأعيش الفضاء الهيتروتوبي. أرتاده كعزلة ذاتية مضاءة بآخرين، اصطفيتهم وانتخبوني. أواعدهم، أو يباغتونني بحضور مفرح. في المقهى تتولّد الأفكار الحية، والطفرات الذهنية الجريئة التي لا تتأتى على طاولة المكتب. في المقهى يشطح خيالي، وتحن نفسي على نفسي. تسرّي عنها، وتهدهدها، حين يغيب «الآخر» ويحكم على « أناي » بمراقصة الخيالات. أحسه حضناً للمنادمة وليس أرضاً للمنازلة. أحيانًا أشعر بالأسى والفجيعة لأن أغلب المثقفين لا يرتادون المقهى، لا يتصادفون فيه، لا يريدون الارتطام بسوسيولوجيا تلك الطاولات المستديرة التي توّلد الألفة في النفوس قبل المكان. كأنهم قد بيتوا نية إماتة "ثقافة المقهى". يحيرني أن يحيل المثقف هذا الفضاء الجاذب إلى خرابة طاردة تحت ذرائع واهية. لا أدري لماذا ينتابني دائما مثل هذا الشعور المحيّر!؟ ألأني أحمل



ولاء وحميمية لفكرة المقهى، لدرجة أني أشعر بالحزن إذا ما اضطررت إلى تغيير مقهاي تحت وطأة النيكوتين والبلوتوث والمتطفلين والمنذورين للتلصص على حياة الآخرين!؟ هذا الانتشال القسري يشعرني بأن قوة ما قد اقتلعتني من مكاني وسلبتني حريتي، لأن إدماني على المقاهي لا يعني أني « كائن مقاهي « يعيش تبطله اليومي، بل يعني إعلان قطيعتي الواعية والقصدية مع فضاءات أخرى ثقافية واجتماعية وسياسية، وإدانتي الفعلية والصريحة للدلالات الوظيفية لتلك المكامن، فهنا - أي في المقهى - أسوي ما أقتدر عليه من "خطاب الظل" حيث يستوي الأثر الأدبي على مهل بعيدًا عن وهج الآني، وحيث العلاقة الفلسفية الأزلية بين الظل والجمال، فعلى طاولة المقهى أحسني أنوجد، وأتكثف، وأستوي.

المصدر:

مجلة الاعلام والاتصال: العدد ١٠٩ السنة العاشرة ـ غرة رجب ١٤٢٨هـ الموافق ١٥ يولية ٢٠٠٧م.



الناقد محمد العباس:

في حوار عن الرواية السعودية في لقطتها الأخيرة :

الروايات التي تتكئ على الموضوعات

هي في الأغلب مجرد ممرات للهروب

■ في معرض الكتاب والذي أقيم مؤخرًا في الرياض . لفت نظري مقولات بنفاذ بعض الروايات السعودية الصادرة لعام ٢٠٠٩.. تلك الروايات التي نفدت ..هل هي تعبير عن مباهاة تسويقية أم إبداعية ؟ وكيف نقرأ هذه التسربيات بنفا الروايات ؟

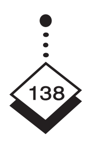
– للأسف لا توجد مراكز رصد لحركة المنجز الثقافي ولو في حدها الأدنى، وبالتالي يصعب تصديق كل ما ينشر من مبالغات حول مسائل الرقابة والمنع ونفاذ الكميات المعروضة. وقد اطلعت على احصاءات غير رسمية بهذا الشأن، بالإضافة إلى مقالات وتصريحات إعلامية متباينة يشتم منها رائحة التباهي والترويج المجاني والادعاء، ويصعب الركون إلى صدقيتها بالنظر إلى وجود مصلحة مشتركة يتواطأ عليها بعض الروائيين والناشرين والإعلاميين المستلحقين بهذا الروائي أو ذاك. أظننا بحاجة إلى فحص علمي دقيق لمثل هذه التسريبات التي تنم عن شخصية ثقافية مريضة تراهن على الضجيج عوضاً عن المقروئية، ولكن كل هذه الفوضى من الادعاءات لا يمنع أن تكون هنالك بعض الروايات قد حققت بالفعل مبيعات، وتعد نظراً لجودتها أيضاً بطبعات مضاعفة عندما تتحقق لها مقروئية. ومن اطلع على المنتج الروائي في لقطته الأخيرة يمكنه بالفعل الوقوف على إنجاز روائي يمكن ان



يحقق معادلة السوق والثقافة والجماهيرية.

■ **يبدو أن عام ٢٠٠٩ سيكون موسما سرديا ساخنا .ففي معرض الكتاب الأخير وجدنا صدور العديد من الروايات لعبده خال،يوسف المحيميد، عبدالله بن بخيت،محمد الرطيان، وغيرهم من الأسماء . كيف ترصد المنتج الروائي في لقطته الأخيرة ؟**

- ليس بالضرورة، فالسخونة لا تتأتى من الكم الإنتاجي إنما من الفرادة، وحتى الآن لا أرى إلا رواية (شارع العطايف) التي سجلت مقروئية لافتة، كما تتبدى من خلال الاستجابة السريعة والواسعة حتى من قبل المصنفين خارج السياق الأدبي والتي تعتبر بمثابة المعيار الجماهيري الآخذ في التأكد يوماً بعد يوم من خلال جملة من المقالات المتقاطعة مع الرواية، وهي سمة من سمات المنتج الذي يستطيع التواصل مع الناس فضلاً عن القراء، فقد استطاع عبدالله بن بخيت بالفعل نقل الخطاب الروائي إلى ضفة أخرى، وفرض منطقه السردي بشكل واضح. بمعنى أنه استطاع تحريره من الثيمات التي هيمنت عليه لفترة طويلة، كما تمثلت في مجابهة المؤسسة الدينية وما يتولد عنها من شخصيات متطرفة، وكذلك الدعاوى النسوية بما تحتقن به من أنوثة مستباحة وحقوق مهدورة، وأيضاً استدعاء (الآخر) بما يحتمل حضوره من تسويات وتصارعات، إلى آخر العناوين الوعرة التي كانت تقارب بسطحية وتمتص طاقة الفعل الروائي. والمسألة هنا ليست مفاضلة بين أسماء أو منتجات، إنما هي توصيف يرقب صيرورة المنتج الروائي ويلاحظ مستجداته، ففيما يحقق ابن بخيت نصابًا أدبيًا مقنعًا، نرى يوسف المحيميد في روايته (الحمام لا يطير في بريده) يراوح في ذات المكان وكأنه يراهن على تلبية ما يطلبه الجمهور، بموضوعات يعتقدها لاهبة ومستفزة، كما يطرح رؤيته من وجهة نظر لا تبتعد بأي مسافة عما يتم الترويج له في الإعلام عن طبيعة الصراع الدائر اجتماعيا، لدرجة تبني مقولات غير مختبرة داخل اللحظة التاريخية وإعادة تدويرها داخل السرد. وهو نفس المآل الذي وصلت اليه رواية عبده خال (ترمي بشرر) حيث يتيه القارئ في متوالية من الكلام المكرر تشي في نهاية المطاف بأنه يحاول أن يكتب رواية بأي شكل من الأشكال، فيما يشبه المحاولة العابثة للعثور على موضوع، مع ما يعتري الرواية



من إضافات كولاجية غير مقنعة ولا مبررة فنياً، وأعتقد أن سبباً آخر أدى إلى ارتباك روايتي يوسف المحيميد وعبده خال ويتمثل في كونهما قد تخليا عن القارئ، وتخففا مما يعرف إبداعياً بقلق التجاوز، أي تجاوز المنتج الذاتي ومنتج الآخر أيضاً. أما محمد الرطيان فيبدو أنه كان مهجوساً ومستعجلاً جداً في إنجاز نص روائي يوازي سمعته ككاتب مقالة بدون أن يتمثل متطلبات السرد كما ينبغي، والأهم أنه صار يخاطب القارئ في روايته (ما تبقى من أوراق محمد الوطبان) أكثر مما ينبغي وكأنه يكيّف نصه وفق متطلبات السوق، أو يسترضيه، والنتيجة تمثلت في نص خفيف سهل الهضم لكنه لا يشكل إضافة نوعية للمنجز الروائي، رغم أن موضوعه كان على درجة من الحيوية، فهو يقدم رواية تحتفي بالمكان ولا تبالغ في المناطقية، وكان بمقدوره أن يستثمر (رفحاء) كنقطة تقاطع عاطفي واجتماعي نتيجة المتغيرات الجيوسياسية الأخيرة.

■ **هل تتفق معي بأن (شارع العطايف) وهي الرواية التي لم تختطف بعد لمصلحة صراع التيارات. بأنها رواية ستحدث زلزلة فنية على مستوى كتابة الرواية المحلية.وأنها تؤسس لمفهوم أن الجرأة لا بد أن تتكئ على فن روائي؟**

- نعم أتفق معك مع عدم تغليب الحماس الزائد لفكرة الانقلاب في المشهد الروائي، ومع التأكيد على قناعة بأن (شارع العطايف) رواية عصية على الاختطاف لأن مكانها هو المدار الإبداعي، وليس الهامش السجالي، فهي مكتوبة بلغة دافئة وعلى درجة من التجرد، حتى موضوع الجسد داخل الرواية لم يطرح بابتذال بل كوقائع وعلامات وكأنه مرآة الوجود الإنساني. كذلك الشخصيات حيث يخرج القارئ من الرواية محزوزاً بأوجاعها بسبب كثافتها السيكولوجية، ويظل مسكوناً بأولئك الهامشيين المبعثرين في فضاءات سردية جاذبة كالمقبرة والحارة الشعبية والسجن والماخور، وأظن أنها تستحق من الناشر أن يغامر بها في مسابقة البوكر بثقة كبيرة، ليعوض رهاناته السابقة على فسوق عبده خال، وطوق طهارة محمد حسن علوان، وسلام هاني نقشبندي، والتي لم تتأهل حتى للقائمة الطويلة، وأتوقع كما أتمنى أن تكون موضوعاً لقراءات منبرية ودراسات يمكن أن يجد فيها الباحث اشتغالاً



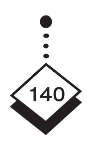
فنياً يتم من خلاله تجاوز فكرة الهروب إلى المضامين كما جرت العادة.

■ **في تصورك هل التخلي عن قلق التجاوز هو سبب إخفاق عبده خال في (وترمي بشرر..) ويوسف المحيميد في (الحمام لا يطير في بريده) ..في تصوري الأمر أعمق من قلق التجاوز ؟**

- بالتأكيد، والحديث هنا يتركز كما هو الحال بالنسبة لأغلب الروايات على إغفال لـ (سلطة القارئ) الذي بات يسهم بشكل فاعل في تشكيل الظاهرة السردية، ويفترض أن يؤخذ في الحسبان. وهنالك أسباب أخرى تكمن في كون الروايتين قد كتبتا من خلال معمل لغوي، بافتعال وباسهاب كلامي لا وظيفة سردية له، وبإيقاع مرتبك، وفي عدم قدرة يوسف وعبده على تأكيد فكرة (الاختلاق) وتوليد شخصيات حية بمقدورها التمدد بحيوية داخل النص والحياة وبالتالي المكوث في الذاكرة، فما استقبلته كقارئ لم يكن سوى هياكل معبأة بأصوات بدون أي دينامية رؤيوية، أو تغيير مقنع لزوايا الرؤية. والمقام هنا لا يتسع بالتأكيد لتشريح نقدي تفصيلي بقدر ما يسمح بطرح جملة من الملاحظات العابرة التي قد تشكل فرصة لمجادلة أعمق لكي لا نطلق حكم قيمة باترًا ومخلاً بجانب مهم من المنجز خصوصاً بالنسبة للروائيين الذين تجاوزوا مرحلة التجريب والرغبة في الحضور إلى مرقى تأكيد البصمة الأسلوبية واستحقاق لقب الروائي ومكانته، وأتمنى من أي منبر ثقافي أن يتبنى مشروع قراءة رواية كل شهر من خلال أوراق نقدية جادة يمكن أن تطبع في كتاب دوري لمحايثة المنجز الروائي والوصول في نهاية كل عام إلى دليل حقيقي للصيرورة الروائية.

■ **هل نقول ان المخيال السردي نضب عند كل من عبده خال والمحيميد ؟**

- أعتقد أن الأمر أخطر وهو يتجاوز قدرتهما على تمثل خبرات السرد إلى واقع كونهما كائنين ثقافيين. المسألة تحتاج إلى مراجعة ووقفة مع الذات على مستوى الرؤية والموقف. من يخون ميثاقه مع القارئ يغامر بخسارة ذاته. القارئ سلطة ليس بالمعنى القمعي ولكن بالمعنى الانتاجي. وكل عمل إبداعي سيحكتم في نهاية المطاف إلى ذائقة القارئ بالإضافة إلى الزمن بما هو أكبر ناقد. وأظنهما بحاجة إلى مكاشفة بهذا الشأن من القارئ. فعبده خال كان يبشر بسارد طويل النفس منذ أولى رواياته (الموت يمر من هنا) ولكنه صار يهدر



هذه الطاقة السردية في الهامش وكذلك يوسف.

■ في شارع العطايف كثافة الشخوص السيكولوجية هي صانعة أمجاد للشخصيات الروائية .. في تصورك هذه الكثافة من اين استمدها ابن بخيت ..أعني ما هي العوامل التي تجعل الروائي يجسد شخصياته بهذا الوضوح ..هل هي محبة الشخصيات..هل لأنه يكتب من منطقته الروحية الدافئة أم هناك عوامل أخرى ؟

- أظنه من حمله الدائم لها في داخله لعقود، ومن استيهامه بلحظته. وقد استمدها من النقل الفوتوغرافي للواقع، مع احتفاظه بحرية انتقاء اللقطات، واختيار المساقط، وهذه التقنية المونتاجية المتكئة على التجزيئي لا الكلي أو العمومي تدل على حساسية جمالية، فالواقع هو مرجعيته وهو سر الوضوح والحيوية لشخصياته التي يتعامل معها بحب ويحدب عليها، ولذلك تحسه في أغلب المفاصل إلى جانب أبطاله الذين أرادهم بسطاء يصارعون أقدارهم بدون أن يهبهم أي قوة استبصارية وبدون أن يعلق على أفواههم مكبرات صوت أيدلوجية وبدون أي اختلاقات شكلانية، فهم على درجة من التماهي مع اللحظة ورائحتها المعتقة، كما هم على درجة من الوعي بواقعهم وبمعزل عن المصادفات، حتى الأسماء والألقاب كانت تدل على قدرة فنية لاستغوار أعماقهم وتقديم صورة شفافة لذواتهم.

■ لو كنت ضمن لجنة البوكر ..هل ستصوت لشارع العطايف بالجائزة ؟

- بغض النظر عن الجوائز (شارع العطايف) رواية جميلة وتستحق القراءة والاحتفاء وهي مؤهلة بشكل تلقائي للتحول إلى عمل درامي. أما حينما يتعلق الأمر بالبوكر فقد ذكرت سابقاً بأن الناشر يمكنه المغامرة بترشيحها، فبالنظر إلى روايات الجولتين السابقتين أظنها تستحق التأهل. أما الدورة القادمة فلا نعلم حتى الآن مستوى الروايات، وإن كنت أميل إلى قدرتها على المنافسة بقوة على الفوز.

■ ماذا عن روايتي إبراهيم الخضير (رحيل اليمامة) ومطلق البلوي (لا أحد في تبوك)؟

- أعتقد أن ابراهيم الخضير ابتعد في روايته الأخيرة عن منطق الرواية ناحية الحكي،



حيث الحكايات المتلاصقة والمكتظة بالحوارات المكثفة فيما يبدو محاولة لتوصيل الأفكار عبر إنطاق الشخصيات وليس بموضعتهم فيما يسميه السيميائيون مناطق العمى التي يمكن أن يتأولها القارئ، حتى الحكاية تبدو أفقية بدون مفاجآت فنية، وبدون إحداث أي غوصات في وعي ولا وعي الشخصيات رغم أنها تتخذ من السيكولوجيا مداراً لها، وهو الأمر الذي يفسر ترهلها وإثقالها بفائض لغوي كان يمكن الاستغناء عن جزء كبير منه، كما يفسر إهدار قيمة الشخصيات التي تشكل الكتلة المرجعية لكل عناصر السرد. أما رواية (لا أحد في تبوك) فيبدو أن مطلق البلوي أراد من خلالها الاتكاء على المكانية كقيمة إشكالية جاذبة لكنه لم يوثق صلته بالمكان كما ينبغي، وقد حاول إسعافها بعناوين حرب الخليج وخيارات الفرد التائه في لجة الأفكار المتناقضة والنزوات لكن حنينه الذي يفترض أن يكون مكمن ومبرر عذابه المبهم لم يتشكل كقيمة بقدر ما تبدى كفضفضة لغوية، جاءت على شكل تبعيضات مستعجلة لا تتشبع بلقطة مشهدية ولا تراعي أهمية تخليق شخصية قادرة على الاستنساب للمكان سواء المنتشل منه أو المهاجر إليه، فتبوك التي أفرط في تلفيظها وتوصيفها بمدينة الحزن الأسود لم تجعل من بطله فيلسوفاً كما حاول الحفر في هذا المجرى مرة تلو أخرى. وإن كنت اعتقد أنها من الروايات المكشوفة التي تسير بتواتر أفقي وبالتالي تحرض على التماس معها كموضوع وليس كمعطف فني.

■ **إبراهيم الخضير طبيب نفسي ..هل وجدت في روايته الكثافة السيكولوجية ؟**

- لم أتلمس هذا المنحى فهي مجرد تداعيات لشخصيات لا تمارس تفككها الدرامي داخل السرد بقدر ما يتم إسقاطها ككتل كلامية منبسطة بدون استبطان لنسيجها الداخلي.

■ **رواية أحمد البشري (فصل آخر في حياة الأشياء) خذلتني.. كنت انتظر منه عملاً مختلفاً فهو لديه أدوات الكتابة الروائية..أنت كيف وجدتها ؟**

- مرتبكة وبدون خط سردي يمكن تقصيه. كأنه أراد أن يكتب رواية مما يسمونه رواية (التشيؤ) إذ لا يوجد فكرة مستوية، ولا سيطرة على الشريط اللغوي وتعرجات الحدث الروائي. أحمد البشري ينتمي إلى جيل شبابي يراهن على عنفوان اللغة والرؤية والصدمة أيضاً، ويريد الخروج من عقدة ما زالت تتحكم في المشهد الروائي المتمثل في ثنائية (عبدالرحمن



منيف/رجاء الصانع). وقد حاول على ما يبدو أن يختلف ولكن بدون خارطة بديلة للانشقاق عن التقاليد السردية. والمربك أكثر أن روايته تفتقد التشويق. لا أدري بصراحة لماذا كان مستعجلاً إلى هذا الحد، ولم يأنس لقارئ ضمني يمكن أن يضبط موضوع وإيقاع روايته كما ينبغي. أظنه لم يحسب المسافة جيداً ما بين لذة الغموض ومتاهة الإستغلاق.

■ العام الماضي كان للرواية النسائية حضورٌ لافتٌ في وارفة اميمة الخميس وكائنات من طرب لأمل الفاران .. هذا العام الرواية النسائية غائبة إلى حد ما ..أو لم نجد رواية نسائية في هذا العام ذات صدى .كيف تفسر هذا الأمر ؟

- ما زال العام في ربعه الأول. وقد نشهد ميلاد رواية نسائية بعد أشهر كما شهدنا رواية (الوارفة) لأميمة الخميس في نهاية العام الماضي. وكمتابع للشأن الروائي أظنك قد قرأت عن وعود لأخريات يسربن مشاريعهن عبر قنوات بحذر وتردد. وأظن أن ما يؤخر ظهور روايات نسائية جديدة ذات نكهة مميزة يعود إلى استنفاد المشهد الثقافي للراغبات في الحضور الثقافي والمهجوسات بالانتماء إلى نادي الروائيين، وكذلك إلى ما يمكن أن نسميه قلق الرواية التالية للاتي جربن الإطلالة برواية جس نبض. كما أن خيبة الاستقبال كانت شديدة الوطأة بالنسبة للبعض وإن تم التسامي عليها والتعالي على جراحها. ومن يمتلك قدرة على الرصد لا يتوقع خطفات روائية نسائية مباغتة إلا من أسماء محدودة جداً.

■ ثنائية (عبدالرحمن منيف/رجاء الصانع). هل هما النموذج في الرواية السعودية؟

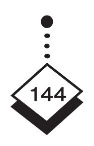
- لا، هي عقدة أكثر مما هي نموذج، ففي البداية حاول بعض الروائيين تقليد منيف على المستوى الشكلي في تقديم ما يعرف بمفهوم (الروايات الأنهار) المأخوذة اصلاً من الآداب العالمية على شكل ثلاثيات ورباعيات أو مطولات بمعنى أشمل، وعلى مستوى الموضوعات بمقاربة الهواجس السياسية والمضامين المتعلقة بالتحولات الاجتماعية. وما زال هذا الأثر سارياً في بعض جوانب المنجز في لقطاته المتأخرة حتى على مستوى التماهي مع العناوين أو معارضة الاعتقادات السياسية المنيفية من باب الإعلان عن مرويات مضادة. أما نموذج رجاء الصانع فما زال محيراً للكثير من الروائيين والروائيات، فالجماهيرية التي حظيت



بها تشير إلى خلطة روائية سرية يحاول أغلبهم تخرص سرها وتقليدها حتى من قبل أسماء كبيرة حيث يلاحظ استدخال الحوارات والتعليقات باللغة الانجليزية، وتخفيف جرعة الجمل السردية حد تبهيته وإفقاده المتانة، وإضفاء طابع الخفة الشعورية على الشخصيات، وكذلك التطرق لموضوعات هامشية صغيرة كانت هي عصب وروح رواية (بنات الرياض) ولكن بدون قدرة على اقتناص سر حيويتها داخل السرد، وإن كان هذا العرض التمثيلي لا يعني تعميمها كنموذج روائي مثالي. ويمكن الاستدلال على جانب هام من هذه العقدة من خلال ملاحظة حالة (النفاق الثقافي) المتفشية بين الروائيين والروائيات، فرواية مثيرة للجدل مثل (بنات الرياض) ينفي الكثير من الروائيين والروائيات حتى الآن قراءتها، أو مجرد الاطلاع عليها. وهذا - بتصوري - غير صحيح ويدل على حالة من الرهاب تعتري المشهد الروائي، فيما نقرأ تصريحات بين حين وآخر تتنصل من سطوة عبدالرحمن منيف وأبوته الإبداعية، أو تُخرج منجزه بكامله من خانة الفعل الروائي وتعتبره مجرد كاتب خطاب سياسي، وللأسف يساعد الخطاب النقدي على تعزيز هذه العقدة إما بالتجاهل أو التهميش أو ممالأة المنتج المزيف.

■ **أعتقد أن خيبة الاستقبال لا تعيق أحدًا عن كتابة الرواية ..الأمر يتجاوز مسألة قبول القارئ أو حتى الناقد. أرى أنه لا يزال الهدف لدى من يكتب الرواية هو الحصول على لقب روائي أو روائية ؟**

- الخيبة لا تعني بالتأكيد أن إنتاج الرواية سيتوقف، بل العكس هو الصحيح فالمشهد على موعد مع ركام هائل مما يتشبّه بالرواية ولكن ما قصدته هو أن هنالك أسماء ستفكر في شكل مغاير للحضور، وفي إنتاج رواية مختلفة تعزز المكاسب الشخصية، وهذا التفكير سيبطئ بعض الأصوات وليس كلها، خصوصاً أن التفاعل مع الرواية النسائية قد تجاوز مرحلة التشايل والتعضيد، وتخطى محطة الاستبشار بالمنجز إلى مستوى المساءلة، كما يتبدى ذلك بوضوح في وجود قارئ يمارس التهميش المتقصد كموقف قرائي ذوقي، ويرفض بوعي تعليق النياشين والألقاب بمجانية، وكذلك في الرسائل الجامعية الصادرة مؤخراً، والتي تؤكد تهافت المنجز ووهنه كما يتأكد ذلك عند نورة القحطاني وخالد الرفاعي وسماهر



الضامن ومنصور المهوس.

■ **ما زال بالرواية تتجه إلى المجتمع ..إلى ذات القضايا المستهلكة .في رأيك متى نجد رواياتنا تتجه إلى الذات إلى التفاصيل الصغيرة ؟**

- المجتمع بكامله لا يتجه إلى هذا المكمن الوعر إلا عندما يمتلك القدرة والجرأة على مجابهة نفسه والإقرار بعوراته. العموميات لغة تمويهية للفرار من استحقاقات اللحظة، وعليه يمكن القول إن الروايات التي تتكئ على الموضوعات هي في الأغلب مجرد ممرات للهروب، أما الروايات المحقونة بالجرعة الذاتية فهي سمة الذات والمجتمع القوي، الذي يمتلك الاستعداد للتغيّر والانعطاف. وإظن إن هذه المرحلة بعيدة حالياً بالنظر إلى عدم وجود تقاليد اعتراف وبوح أو حتى كتابة سير ذاتية، وكذلك عدم الاعتراف بأهمية وجود دفتر اليوميات وحميميات الذات التفصيلية، بالإضافة إلى كون كتابة التفاصيل الصغيرة تحتاج إلى ذات قادرة على تمثّل طبيعة الكتابة الصادمة التي تؤكد مقولة تفيد بأن الرواية هي طرح الحياء. أظن أن الأزمة تكمن في جوهرها في معنى الكتابة بالنسبة لمنتجي الرواية، وفي قدرتهم على استيعاب معنى تجسيد الخبرات اللغوية واللالغوية في قالب أدبي.

■ **في ملتقى قراءة النص ٩ استحوذت الرواية السعودية على اهتمام النقاد ..كيف تقرأ تلك القراءات النقدية وهل تجدها تعبر تمامًا عن المنجز الروائي المحلي؟**

- للأسف أغلب الأوراق لا تليق بسمعة ملتقى النص الذي يعتبر علامية ثقافية وريادية في المشهد، فبعضها مجرد ملخصات سطحية وتقريرية لرواية واحدة أشبه ما تكون بالقراءة الانطباعية التي تعيد إلى الأذهان رداءة النقد الذي لا يعني إلا إعراب الفاعل. وبعضها ليست أكثر من عناوين مستعجلة وغير مشبعة بالتحليل والدرس، ناهيك عن الأوراق المعاد تدويرها على أكثر من منبر وفي أكثر من مناسبة بدون أي جهد، وهي لا تعبر عن حقيقة المنجز، ولا تحقق ما يسميه سانت بيوف (القراءة العادلة) التي تعني التعامل بحصافة وحب وإخلاص مع المنتج الروائي، ولا تعكس حتى كفاءة الخطاب النقدي بالمقابل. ليتبقى هامش ضئيل تكمن فيه الفاعلية والجدية ويمكن الرهان عليه وتوسيعه. والمعضلة لا تكمن في هذا الملتقى وحسب بل في كل الملتقيات تقريباً وفي أغلب المناسبات المنبرية حيث لا توجد لجنة قادرة على



فحص الأوراق المقدمة وغربلتها واستصفاء المناسب منها. وأعتقد أن المشهد يحتضن الآن طابوراً من النقاد والناقدات، ويمكن بشيء من التبصّر والجدية تشكيل ورش لمناقدة المنجز ومحايثة انفجاراته. أما بعض الأسماء المستهلكة فقد آن أوان ترجلها عن المنبر.

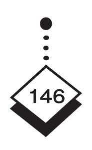
■ حوار رواية سورة الرياض (أحمد الواصل)؟

- إذا كانت رواية : «هند والعسكر» لبدرية البشر اتخذت من بيئة العمل في المستشفى مكاناً جزئياً في السرد.نجد أن روايتَيْ : «عودة الأيام الأولى» لإبراهيم الخضير و«الرياض نوفمبر ٩٠» لسعد الدوسري تجعل تلك البيئة مسرحَ أحداث الرواية. «سورة الرياض» أيضاً اختارت تلك البيئة . فما هي مغريات المكان الذي جعل روايتك تتخذه مسرحاً للرواية ؟

- بيئة العمل الروائي هي (مسْرَح أو مَرْسَح) أي: مكان افتراضي، وتعيينه بـ(المستشفى) هو دائرة الظل أيْ: مساحة من الجغرافيا معينة حركتها محكومة بالأبطال والأحداث، ولعلك لاحظت أن (المستشفى) بيئة اجتماعية قبل أن يكون بيئة (مهن) طبية وإدارية تشترط وجوده تلك المعالم الظاهرة من عيادات وأطباء وممرِّضات وأجهزة وأدوات. وفي مجتمع يعاني (التهاباً واحتقاناً) إيديولوجياً في مفاهيم سلوكية ملتبسة حين لا يفرق بين (الاختلاط والخلوة) تبقى بيئة (الضرورات) تبيح للسرد أن يجد نوافذه، خاصة خارج المكان الأساسي (بيت الأسرة)، لأن الأحجبة والحواجز المادية والمعنوية (نافذة) في كل الشوارع والأسواق والمقاهي والمطاعم بين الأنوثة والذكورة حتى ليغدو المكان (احتلالاً واستدماراً) ذكوريًا .

■ أن يتم السرد على لسان الأنثى مسألة مربكة. فالملاحظ أن الساردة (سميرة) بقدر ما تأخذنا إلى تفاصيل أنثوية في الحوار إلا أننا نشعر بحضور الحس الذكوري . هل كانت المسألة مربكة لديك ؟

- من أين جاءت هذه العبارة الفَصْل / المسطرة : «أن يتم السرد على لسان الأنثى مسألة مربكة»، وهل المعيار يسبق العمل المدروس ؟! . مثلما تحدَّثت /حُكِيَ عن (سميرة) وسواها (ثناء ونجلاء وعائشة وديبورا ومينا) كذلك تحدَّث / حُكِيَ عن (تركي) وسواه (إبراهيم وطلال وعبد الله وبدر) . المسألة هي عدم قبولك –وربما فئة أخرى– أن تكون الكتابة ممكنة لـ(كاتب أو سارد) بلسان امرأة والعكس أيضاً لـ(كاتبة أو ساردة) بلسان رجل، فالنماذج



كثيرة عندما حققت نجاحاً في الشعر والسرد : نزار قباني وأحلام مستغانمي وهدى بركات . ولكن يبقى هذا النجاح (صعبًا) تقبله على الآخرين ذوي (الذاتوية) المُفْرِطَة..

■ الرواية تحمل حكاية صغيرة والإحالات الكثيرة أرهقت النص . هل جاءت لتسد الفراغ في الحكاية الأساسية للنص ؟

– النص الروائي في : سورة الرياض، اعتمد حكايتين أساسيتين (تركي وسميرة) وحكايتين ثانويتين (ثناء وفاتن) وصفة الصغر من الكبر مسألة نظر . أما الإحالات فهي تطوير (لعبة التداعي) في النص، فالحكايات (سوالف وسباحين وحزايات وحدوتات وخرايف ..) تبدأ بِـ(كان يا ما كان) وتنتهي بـ (أفعال الختام : تمت– تم القول، النهاية–انتهى الكلام) . أما النص الروائي المعاصر (أو ما بعد الحداثي) فعندما (يتشابك) معرفياً وثقافياً وشعرياً وتاريخياً واجتماعياً وصحفياً ومعلوماتياً –هذه إحالات الرواية – يؤكد مسألتين مهمتين في أي خطاب إبداعي : أولاً العامودية محقِّقة التراكم المعرفي والثقافي والكيفية الإبداعية عبر النوع الأدبي وأرشيفه التاريخي والنقدي . وثانياً : الأفقية محققة البعد الجمالي والتقني والأسلوب الشخصي عبر الشكل الفني واحتمالاته الممكنة والقصوى. وبهذا أجدني أقول: الإحالات (ترهق) القارئ الذي (يتحفز) لأمر ولم يجده أو (كابد) رفض إثبات أنه أخفق فيما بحث عنه !

■ في الرواية تكرار لما حدث في غزو العراق للكويت لم نجد ابتكارًا في الرؤية لما حدث. هل استعادة الحرب لا تفرض رؤية مغايرة إذا ما علمنا أن أكثر من رواية سجلت تلك الحادثة روائياً ؟

– إن عبارات مثل: (تكرار لما حدث) أو (استعادة الحرب) أو (سجلت تلك الحادثة) مطلقة ومشوشة لكونها تعتمد (ظن) المشابهة لا (نقد) المقارنة. ولعل ورود الحدث في رواية :عودة الأيام الأولى للخضير هي (أرضية) أساسية لتاريخ (المذكَّرات) كونه النص الذي بنيت عليه الرواية كاملة ولم تتجاوزه في قلق وجودي ذاتي، وأما في رواية : القارورة ليوسف المحيميد فكان الحدث برمته هامشياً تماماً وإنما تركيزه على مسألة انهيار القيم الأخلاقية في المجتمع آنذاك. وأما حدث (حرب الخليج الثانية –١٩٩٠) فهو في رواية : سورة الرياض،



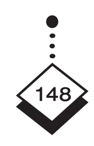
يكشف أموراً كثيرة وعلى مستويات عدة، فعلى مستوى (فردي) حقق صدمة وعي بالتاريخ والسياسة والإيديولوجيا وتساؤلاً معرفيًا لكذبة الجغرافيا والتاريخ والأنثروبولوجيا،وأما على مستوى (اجتماعي) فحقق انكشاف الأغطية وخلط الأوراق الإيديولوجية فطرح الشك والوهم السؤال والحوار، وعلى مستوى (إيديولوجي) ضرب ثوابت المجتمع في الهوية والانتماء والمستقبل . وأما (الرؤية) فهي لا (تبتكر) بل نتاج موقف ذهني / فكري تتبنى فلسفته وفقاً لقراءة القيمة الموضوعية للشخصيات وتعاملها مع الأحداث، و(الرؤية) في الرواية جاءت بالشك في التاريخ وأحداثه (المدوَّنة والمروَّجة) أعلاها جهل تاريخ منطقة نجد (قبل خمسة آلاف سنة) وأدناها أصل اسم (تركي ولهجته) من أين جاء؟ . الرؤية تأتي من تساؤل أو إيحاء أو ذرى لا بـ(اشتباه) تكرار الحدث أو استعادته أو تسجيله !

■ نزار قباني وأحلام مستغانمي وهدى بركات .نجحوا في التعبير بلسان الأنثى. أحمد الواصل وقع في ما وقع فيه تركي الحمد في رواية : «جروح الذاكرة». كانت الحالة الذكورية طاغية في الشخصية الأنثوية الروائية؟

- يبدو أنك تخلط بين ما قدمه نزار قباني بصوت الأنثى من جهة وما قدمته كل من أحلام مستغانمي وهدى بركات بلسان الذكر. أما مسألة (الذكورية الطاغية) التي تراها في روايتي ورواية تركي الحمد – مع فارق كبير بيننا أسلوباً وموضوعاً - فربما يتصل بما تفهمه من الأنثوية إزاء الذكورية، فلعلك لا ترى في فارق الأنثى عن الذكر إلا (الإكسسوار) العضوي!

■اللغة كانت تأخذ مستوى عالياً من الرصانة وأحياناً تأتي في شكل خطابي مباشر .ثم تهبط إلى لغة محكية أقرب إلى لغة الشارع. هذا التباين في مستوى اللغة ما هو مبرره؟

- ماذا تقصد بـ(اللغة)؟ . أودُّ أن تحدِّد مصطلحاتك. على أي حال، مستويات الكتابة السردية تمليها اعتبارات عدة أولها : صاحب/ـة الخطاب، وحال الخطاب . فللراوي/ـة خطاب، وللضمير الغائب/ـة أو المتكلم/ـة خطاب ..إلخ. وأما حال الخطاب فما يمكن أن يكون حاله : مناجاة ذاتية فله خطاب –ربما هذا ما دعاك أن تقول:خطابي مباشر، وما كان حواراً –حسب شخصياته وطبقاتهم وفئاتهم- فله خطابه أيضاً –ربما جعلك هذا تقول



: لغة محكية أقرب إلى لغة الشارع. فتباين المستويات في أسلوب سرد الرواية تباين للحال وأصحابه.

■ **الهجاء للرياض يتكرر في الرواية وبشكل مبالغ فيه .هذا الهجاء المكشوف والجاهز ألست ترى بأن لعبة السرد تقتضي على الروائي أن ينأى عن هذه المباشرة التي تضعف النص؟**

– الرياض كمدينة . ليست تهجى وإنما كحالة حضارية (تنتقد) أي: استظهار حسنها من قبحها حسب تراكم التجربة البشرية وإنجازاتها. لأن المدن تتنقل مثل ترحُّل البشر كما أنها تحيا وتموت مثلهم أيضاً. وهذه استراتيجية نصية لمواجهة البشر لا المدينة نفسها !

■ **هناك روايات متعددة اتخذت الرياض كمكان روائي .هل تجد سورة الرياض قدمت شيئاً مختلفاً ؟**

– غالباً، إجابة هذا السؤال عند سواي . فأنا قبل أن أكتب الرواية –كذلك بعدها– أعرف ما أنا ذاهب إليه لذا فالمقارنة ليست واردة .

■ **هل روايتك مكتوبة للقارئ النخبوي ؟**

– هل هذا اعتراف بأنك لم تستطع الانسجام معها ؟ . سأحترمه إذا كان كذلك. ولكن كل عمل أدبي يخلق متلقيه.

■ **البعض رأى أن روايتك رواية مؤدلجة .هذه الرؤية بسب أن الرواية تتجه للانتصار لتيار ضد تيار آخر .كيف ترى هذا الأمر ؟**

– ما المشكلة أن تكون مؤدلجة ؟ . السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي (ملعون ومقهور) بالإيديولوجيا، فمن الطبيعي أن تكون هناك إيديولوجيا مضادة تذكِّر بِ (أو تدافع عن) القيم الإنسانية (الحق والعدالة والجمال .. إلخ). ثمة فرق بين إيديولوجيا مع الإنسان وأخرى ضده!

■ **ناقد وشاعر وباحث .هذه الصفات الثلاث أثناء السرد ماذا أخذت منها وما الذي تركته، وما الذي خشيت أن يورطك في كتابة الرواية ؟**

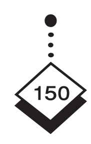
– يبدو لي سبب التعدد من طبع شخصية برجي الفلكي الملول . عوضاً عن مسألة ثقافية



هي تعدد المصادر المعرفية بالاطلاع والقراءة الجادة والواعية إضافة إلى تنوع الوسائل التعبيرية (الأجناس الأدبية) . الهاجس الذي تحكم بي منذ الكتابة الأولى ٢٠٠١ ثم التنقيح لاحقاً على مرحلتين قبل فوزها بالجائزة ٢٠٠٥ وقبل نشرها مطبوعة عبر دار الفارابي ٢٠٠٧ هو الكيفية في الأسلوب، فلا يمكن ألا أستفيد من جديد تقنيات وأساليب كتابة الرواية العربية كما لا يمكن أن أغفل جملة المعارف من العلوم والآداب والفنون التي درستها وهضمتها عوضاً عن المؤثرات الأخرى لأصناف الكتابة غير الأدبية سواء أثرية أو إعلامية وسواها. كل هذا مررت عبره وترك آثاره على كتابتي. ولا تكفي رواية واحدة لاختبار أسلوبي ورؤيتي كي لا يتورط القارئ والناقد أيضاً في منزلق التصنيف القاتل والقياس الذاتي المحدود. ثمة رواية قادمة.

■ روايتك ممتلئة بالقضايا الاجتماعية . تفاصيل الذات غائبة .هل ترى أن الرواية لا تزال لدينا روايات موضوعات اجتماعية مكرَّرة ؟

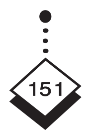
- سؤال مهم أوضح إجابته بأن أقول: إن مشكلة تركي وسميرة هي ذوبان موهبتيهما (أو ذاتيهما) في تمثيلات الذهن الجماعي في الثقافي والاجتماعي العام . الفرد غائب، ولهذا الذات غائبة، الإنسان عندنا لا يدري من هو وما يكون!. بالأمس واصلني عبر الإيميل كاتب تجاوز العشرين اكتشف أنه كاتب مقالة عندما طلب منه زميله في الجامعة أن ينشر ما كتبه في مدونة. ومثل هذه العينة كثير. ربما تعرف أيضاً أن بعضاً من أسماء مشهدنا الثقافي كتبوا شعراً أو قصصاً قصيرة أو روايات كتبوها في عمر متقدم، خاصة، الجيل الأسبق!وأما الموضوعات في الآداب والفنون فهي متصلة بالقيم الإنسانية الكبرى، وما يختلف هو الظروف والتفاصيل والتجربة والمكان والأعراق . وبحكم متابعتي للرواية العربية قبل السعودية فأستطيع أن أقول أن تكرار الموضوعات بسبب عدم تطور تجربة المجتمع نفسها، سواء كان سبب ذلك فقدان التراكم أو انعدام الوعي أو عرقلة القوى الاجتماعية في المجتمع من أداء دورها في الوعي والنقد والتفكير، فهل انتهت مشكلتنا بين التصنيف الاجتماعي : القبيلي والخضيري أو علاقتنا بالمختلف مذهبياً (شيعي أو إسماعيلي) أو دينياً حتى، أو مشكلتنا مع اللون الأسود / الأبيض أو تكوين ومساءلة هويتنا عبر التاريخي والجغرافي مقابل السياسي والاجتماعي والثقافي ؟. فحين يكتب أحدهم رواية يتوهم في ربطه جينياً بين اللون الأسود والمثلية . أتعتقد أن هذا يعرف ماذا يكتب؟ إنه لا يختلف عن جهل كثير من الواعظين، عن



دور الملابس، حين ندَّدوا بأن لبس الحمَّالات الصدرية بدعة وهي لا ترد ثدياً عن السقوط كما لا تبعد عن التحدث الكاذب من الواعظين بلسان الطب في أمور حساسة وخطيرة حيال الجنس وأمور الدنيا والمعيشة! المجتمع المحافظ لكثرة بطئه، وتحكم إيديولوجيا السطحية والحماقة، تضيق فرص دفع التطور فتنعدم فيه التحولات (أو القفزات) في المستويات التي تغذي حضارته . الأمر الآخر ثمة قليل من المجاميع الشعرية والروايات والقصص القصيرة والسير الذاتية التي تتحدى التاريخ لتبقى . فلا أعتقد أن هناك متكرِّرا إلا إذا خدعتنا الكثير من الإصدارات لمجرد وسمها بمسمى (رواية) أن تكون كذلك.

■ **روايتك حائزة على جائزة مؤسسة الصدى للصحافة والنشر ٢٠٠٥/٢٠٠٦ بالإمارات العربية المتحدة. ومع هذا الاستقبال لها لم يكن بتلك الجماهيرية . كيف تنظر لمسألة التلقي بناء على ما تحقق لروايتك ؟**

- أقدِّر هذا التشجيع والاهتمام من القائمين على المؤسسة حين شجَّعت عملي الأول، وربما سبقتني مؤسسة أخرى في الإمارات في تشجيع الروائية ليلى الجهني. ولكن يسبق قضية التلقي مسألة اقتصادية وسياسية – ثقافية، نعرف مشكلة توزيع وتسويق الكتاب العربي، فما بالك في مشكلة ثقافة النشر لدينا حين تنعدم ونضطر إلى طباعة أعمالنا خارج البلاد هرباً من أزمة انعدام دور النشر والرقابة ذات النيات المبكرة. ولكن يبدو لي أنه حدث مؤثر عندما تنفد أكثر من ٢٠٠ نسخة خلال ثلاثة أيام في معرض الكتاب الدولي بالرياض سنة صدور الرواية ٢٠٠٧ فهذا يؤكد كثرة الطلب بالقراءة وليس من الضرورة الافتراض أن كثرة أو قلة الكتابات الانطباعية والنقدية معيار لانتشارها عوضاً عن أنه لا زالت تأتيني أصداء متفرقة عبر البريد الإلكتروني ورسائل الجوال عنها، وسأعتبر ذلك إطراء منك حين تتوسم الأكثر، ولكنها الرواية الأولى، فلا بد من الانتظار لظهور رواية ثانية ربما تختلف المسألة ونرى تلقياً ذا صورة أخرى!

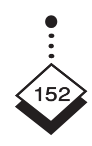


حوار الدكتورة سعاد المانع:

عن تجربة أميمة الخميس الروائية

■ **يقول الروائي إبراهيم الخضير في روايته «عودة الأيام الأولى»: «ما عادت الرياض هي الرياض، شيء ما تبدل فيها» من هذه المقولة كيف تجدين الرياض في روايات أميمة وهل نستطيع القول بأنها لا تكتب تاريخ الرياض الاجتماعي في شكلها العلني ولكن نرصد ذلك التاريخ في رواياتها من خلال رائحة المكان والطقوس التي تمارسها الشخصيات في علاقاتها الإنسانية والعاطفية ؟**

- ربما أمكن القول إن التاريخ الذي تحمله روايتا أميمة الخميس «البحريات» و«الوارفة» لمدينة الرياض هو تاريخ المرأة في هذه المدينة في فترة زمنية معينة لكن من الصعوبة أن نقول إن تاريخ المرأة وتطوره في الرياض ينفصل عن التطورات الأخرى المتصلة بالسياسة والاقتصاد والتعليم وتركيبة السكان المتنوعة التي حدثت في هذه المدينة. وتاريخ المرأة هنا يحمل صورة المرأة وصورة المجتمع من زاوية نظر النساء خلال الشخصيات النسائية التي ظهرت في الروايتين. هذا التاريخ غير المكتوب رسميا هو تاريخ شريحة من المجتمع الداخلي في الرياض من خلال رصد صورة المرأة وتنوعها في أسر تقليدية عريقة في المنطقة تنتمي إلى طبقة ثرية أو وسطى قريبة من الثراء (آل معبل، آل مسير، آل مبطي)، ومن خلال نساء عربيات قادمات من الشمال ارتبط بعضهن بهذه الأسر التقليدية من خلال الزواج فأصبحن شريكات لهؤلاء النساء في أزواجهن يشعرن بالتعالي عليهن من خلال تفضيل الزوج لهن ومن خلال التقدم النسبي الحضاري الذي تحمله المدن الشمالية التي جئن منها، كما ارتبط بعضهن الآخر بهذه الأسر من خلال التدريس للبنات أوالعمل أو الصداقة. تاريخ المرأة في الروايتين يصور جانبا من تاريخ المرأة في السعودية يرتبط بمنطقة نجد عموما بتقاليدها

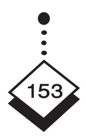


المتوارثة كما يرتبط بمدينة الرياض ومعالمها البيئية والاقتصادية والسكانية الخاصة بصفتها العاصمة. مع هذا يمكن القول إن ما تحمله الروايتان مع تنوعه في النظرة إلى طبقات المجتمع بين (مجتمع الحلة) مثلا، ومجتمع الأطباء (طلاب وطالبات الجامعة) في كلية الطب في جامعة الملك سعود، وبين فئة العمال (العاملة الهندية) التي تحضر السندويتشات من خلف باب المنزل لسيدتها في البحريات، و(السائق الفليبيني بابلو) في الوارفة الذي يوصل عثمان المسير إلى المسجد في أوقات الصلاة.

مع كل هذا يمكن أن أقول إن الروايتين حين تقدمان شريحة من تاريخ النساء في الرياض، لا يعني هذا أن هذه الشريحة تمثل كل ما كان موجودا في الرياض في الفترة الزمنية التي تصورها الروايتان. بطبيعة الحال ليس المطلوب من الروائي أو الروائية أن يمثل تمثيلاً تاما جميع الفئات التي عاشت في فترة معينة في بيئة معينة، لكن يكفي أن يقدم شخصيات نشعر كأننا نعرفها في هذا المجتمع أو سمعنا عنها. أما بالنسبة لرصد تاريخ الرياض الاجتماعي في شكله غير العلني من خلال «رائحة المكان والطقوس التي تمارسها الشخصيات في علاقاتها الإنسانية والعاطفية»، ففي قراءتي للروايتين أجد تصورا مختلفا. هناك روايات أخرى سابقة رصدت التاريخ غير العلني للمجتمع في الرياض. ما أراه في ما أشرت إليه على أنه «رائحة المكان والطقوس...» أراه يقدم سمات خاصة لشخصيات الرواية مما يعطي هذه الشخصيات خصوصيتها التي لا تجعلها تغيب في ضباب كثيف ضمن شخصيات روايات أخرى سابقة، كما أراه في الروايتين يقدم جانبا من صور النساء في الرياض لا نجدها في روايات سابقة.

■ في رواية البحريات نجد أبا دحيم وبناته السبع الذين اختفوا في ظروف غامضة، كانوا يمثلون رعباً حقيقياً لآل معبل فذلك الاختفاء الغامض جعل أبا دحيم وبناته حكايات أسطورية واصحبوا في مصاف الجن، وفي رواية الوارفة كانت هناك إشارات بتمتع الجوهرة بمزايا وكرامات. لكن تلك الإشارة انقطعت خلال السرد. هذه الخطفات الأسطورية ما هي دلالتها في السرد وهل هذه الإشارات تدخل نص أميمة في الواقعية السحرية ؟

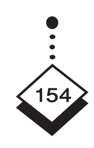
– تنبع قوة الحكايات الأسطورية في كل مجتمع وفي كل زمن من وجود ذهن يصدقها.



والرعب الحقيقي الذي استولى على آل معبل من وراء الاختفاء الغامض لأبي دحيم وبناته السبع يوحي للقارئ (القارئة) ببساطة العقلية التي ينتمي إليها المجتمع الذي يعيش فيه آل معبل و الاستجابة لهيمنة الخرافة عليه. نجحت الرواية في تصوير مجتمع يهيمن عليه ذهن بسيط يجنح إلى تصديق الخرافة ويبتعد عن النظرة الواقعية للأشياء والتحليل الذهني للأمور. أما بالنسبة للوارفة وتميز الجوهرة بما أطلقتَ عليه «مزايا وكرامات» فيبدو لي هذا مختلفًا، يبدو هذا امتدادًا لخيالاتنا حول الحياة والناس. كثير منا تكون له تصوراته الخاصة عن الآخرين وتخيلاته المميزة لكل واحد منهم وليس ضروريا أن تكون كرامات. ويبدو لي – إن كنتُ فهمت السؤال على وجه يتفق مع ما قصدتَ إليه - أن الإشارة إلى ما أطلقتَ عليه «كرامات» الجوهرة لم تنقطع أثناء السرد وإنما استمرت هذه «الكرامات» حتى نهاية الرواية. لقد ظل السرد في الرواية يصف شبقلي من خلال تخيل الجوهرة له مشيرة إلى قرينه «ظل قرينه يلهو في أردية لاعب أكروبات السيرك، يلوح لها خلفه..» ص١٣٢. وظل السرد يحدثنا عن ليبرمان الطبيب الكندي من خلال رؤية الجوهرة له فقد كانت تتأمل قرينه» كان قرينه باهتًا مُخْطئً لا تبدو منه سوى نظارتيه... » ص٢٥٧.

■ **زمن الوارفة ابتدأ من حيث انتهى زمن البحريات.. هل هذا يشير إلى أنها تنطلق في زمن سردي برؤية محددة تاريخيا؟**

- أجد بصفتي قارئة –تنتمي إلى نجد وعاشت معظم حياتها في الرياض – أن الروايتين تبدوان وكأنما هما سجل لمراحل مختلفة متوالية من تاريخ الرياض. وعلى وجه التحديد قد يبدو في البحريات بدايات دخول النساء في الرياض إلى التعليم، وبدايات التقاء بعضهن بالعالم الحديث وبالدراسة العليا في الغرب من خلال السفر مع الزوج فنوال زوجة متعب «تتحدث عن شهادتها التي نالتها من بريطانيا « و» كونها أول سعودية باستطاعتها تصميم ميزانية لمؤسسة تجارية كبيرة وعن الشهادة التي حظيت بها من الأكاديمية الملكية البريطانية» (كما بدا تلقي بعضهن العلم عن طريق الابتعاث. وقد يبدو في الوارفة معاناة فتاة نجدية تنتمي لأسرة تقليدية تماما لكن طموحها هيأ لها أن تثبت مكانا لنفسها ضمن جيل الطبيبات في الرياض. ربما يكون هناك في الوارفة تداخل وامتداد لزمن البحريات فلا



تبدو لي نهاية زمن البحريات تمثل البداية لزمن الوارفة.

■ في الشخصيات الذكورية لروايتي أميمة. ليس هناك نموذج سلبي تماما وأيضا ليس هناك نموذج ايجابي. هناك ما يشبه الإتقان في كتابة الرجل ودون مواقف سابقة.. هل تجدين ذلك الحياد الذي شعرت به من خلال النماذج الذكورية في البحريات والوارفة ؟

- لو كانت الشخصيات (الذكورية) تحمل نموذجًا سلبيًا تمامًا أو نموذجًا إيجابيًا تمامًا لفشلت الرواية أن تصل إلى أدنى حدود كونها رواية !هذا ليس له علاقة (بالحياد وعدم وجود مواقف سابقة من الرجل) لكن طبيعة الفن في العمل الروائي في رواية تتعامل مع المجتمع ومع التاريخ تتطلب شخصيات طبيعية في حدود البيئة التي توجد فيها. الشخصيات في الطبيعة لا يمكن أن تكون إما بيضاء أو سوداء، لكن ما يوجد هو ذلك التداخل المعقد بين الأسود والأبيض ومختلف الألوان. قد تزيد أحيانا نسبة لون معين على غيره فتتضح سمة معينة في إحدى الشخصيات (سواء أكانت شخصية رجل أم شخصية امرأة).

■ شخصية (سعد) في البحريات هو اليساري الذي انضم لتلك الشلة التي تمارس الشرب والشتم وتقتات السياسة في إحدى شقق «العطايف». هذا الاقتراب من استحضار شخصية السياسي الخائب. ما هي دلالة استحضاره بتلك السلبية ؟

- في تصور (النقد المعاصر) ليس بإمكان أي قارىء أن يتنبأ بمقاصد (المؤلف) المؤلفة حول دلالة استحضار هذه الشخصية في الرواية في إجابة محددة. لكن يمكن أن يقدم القارئ رؤيته الخاصة واستنتاجاته الخاصة حول وجود هذه الشخصية. في قراءتي تبدو هذه الشخصية تعكس جانبًا ملحوظًا لشريحة من شرائح المجتمع ليس لها من الثقافة إلا السطح، وليس لها من الخبرة بالسياسة غير معرفة الأسماء (اليمين واليسار مثلاً)، لكنها تعيش تحت وهم أنها تؤدي دورًا (تقدميًا) في المجتمع، لكنها في حقيقة الأمر لا تقوم بأي شيء. هذه الشخصيات تتسم بالتقليد لمجتمعات أخرى مجاورة أو لما قد يمر بها من معلومات من خلال قراءة سطحية للصحف أو سماع للأحاديث في المجالس في البلد نفسها أو عند السفر خارج البلاد لسبب أو آخر. وهي غالبا خاوية الوفاض من الثقافة.

■ شخصية سعاد في البحريات ربما هي الشخصية المركبة في الرواية، وهي الأكثر



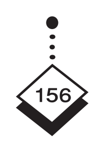
تعقيداً، فهي الزوجة التي تخون، وهي التي تزوجها زوجها لأنها تسمح له بالشراب وهي الزوجة التي عندما تذهب إلى الشام لا تجد من أهلها سوى تفتيش حقائبها. ونجد في الوارفة شخصية سارة بنت يحيى. وهي تمارس ذات الفعل الذي مارسته سعاد. كيف تنظرين إلى قدرة أميمة في تقديم المرأة في هذا النموذج البوفاري ؟

- أجد – في قراءتي – بين الشخصيتين تباينا كبيرا. تبدو الشخصية الأولى في البحريات تعيش قلقا وبحثا عن سعادة غامضة في عوالم ليست ميسورة. جاءت من الشام إلى بيئة غريبة، وقابلها نساء البيت بالكراهية، وفقدت أخاها في الشام وهي غريبة في الرياض. وكان لها ضرتان وزوج سكير لا تشعر معه بأي توافق عاطفي ، ولا تحمل شخصيته ما يبث في نفسها أي إعجاب. كان فاشلاً في التجارة وفاشلا في الثقافة وفاشلاً في الحديث الجذاب. ووجدت في متعب وحديثه الهاتفي مجالا لخيالاتها بالمتعة والسعادة. لكن هذه المتعة محفوفة بالمخاطر كما أنها محفوفة بالمنغصات فمتعب في الواقع غير متعب في الهاتف.

أما الشخصية الثانية سارة بنت يحي في الوارفة فتبدو متصالحة مع ذاتها تستطيع أن تحقق السعادة لنفسها وأن تعبر عن ذاتها تحت أية ظروف إذ لا تبدو تحمل قلقا أو صراعا داخليا يجعلها تختلف مع نفسها حتى وإن تراوح مزاجها بين الفرح والخيبة حين تعتريها « طفرات مزاجية بين أرجوحة الفرح والخيبةً، ص٨٠.. »سارة من أولئك الذين نبتوا فوق الأرض ليمتهنوا صناعة الفرح، لربما سارة بنت يحيى ولدت لتكون مغنية أو راقصة سعيدة تخاطب من حولها بانثيالات الجسد، ولكن قدرًا شريرًا جعل منها أنثى مطلقة في نجد « ص١٠٨..

■ **متعب المثقف الذي عاد من بريطانيا أوهم سعاد بأنه مختلف عن الرجال الصحراويين الذين يتعاملون بجلافة مع النساء وفي رواية الوارفة نجد نموذجًا يقابله وهو الطبيب الأعرابي. لكل منهما تحايله وشعاراته التي يرفعها في جدله العاطفي مع المرأة.. هل نقول أن الطبيب الأعرابي هو امتداد لشخصية متعب المثقف. وهل نقول إن صياغة هذين النموذجين تمثل إدانة للرجل المتعلم والمثقف ؟**

- هل متعب هو من أوهمها أم هي نفسها التي توهمت هذا ؟ أليس شعور الملل والرتابة



وعدم الخبرة في العالم وفي النفس البشرية هو ما جعلها تتوهم في متعب شيئًا جميلاً مختلفا عن الآخرين ! وربما كانت تبحث في الخيال عما يغير الركود في حياتها، ووجدت الواقع مختلفا. هناك أيضا فكرة أخرى تستحق الوقوف عندها أحقا كل رجال الصحراء يتعاملون بجلافة مع النساء ؟ ألم تكن زوجة متعب تبدو سعيدة معه ؟ ألا يستحق الأمر أن يغدو بحثا طريفا في أقسام الدراسات الاجتماعية !أما بالنسبة للطبيب الأعرابي وتبدو التسمية طريفة تحمل المفارقة طبيب و أعرابي لا يبدو لي أنه امتداد لمتعب فالشخصيتان مختلفتان كل الاختلاف هذا تهيمن عليه البداوة وذاك يبدو ابن مدينة يظهر وجه التشابه فقط في كون كل منهما متزوج ولديه أطفال وفي الوقت نفسه يقيم علاقة هاتفية بامرأة أخرى.. أما السؤال حول ما إذا كانت «صياغة هذين النموذجين هو يمثل إدانة للرجل المتعلم والمثقف» ؟؟ ليس بمقدوري أن أقرر ما قصدت إليه المؤلفة، لكن بالنسبة لرأي لا أرى أن للتعليم والثقافة دورًا كبيرا في مجال تهذيب العلاقة بين الجنسين. أرى أن العلاقة بين الجنسين ترتبط بمدى التهذيب في التصرف. ومدى الدماثة في الشخصية..

■ **رواية مدن الملح، كذلك تقاطعت مع رواية مسك الغزال، لكن برؤية مختلفة فهناك فرق كبير أن تكتب من داخل المكان وأن تكتب من خارجه.. فإن كانت مدن الملح غيبت حضور المرأة وكانت رواية ذكورية، كذلك مسك الغزال رواية تكتب بضدية سلبية ضد المجتمع الصحراوي نجد رواية «البحريات» تضج بالنساء ويتم منحهن حق الحياة الروائية بانسيابية. كيف تجدين التقاطع بين البحريات و تلك الروايات ؟**

- لا أدري ما المقصود بتقاطع البحريات مع «مدن الملح « ومع «رواية مسك الغزال «. فليس يوجد في نظري ثمة تقاطع إلا في المكان. تختلف البحريات في عوالمها عن عالم مدن الملح، الزمن مختلف وكذلك الرؤية. مع ذلك لا أجد أن مدن الملح غيبت حضور المرأة. لقد كانت المرأة موجودة في مدن الملح ولكن كان لها دور تقليدي. أما بالنسبة لمسك الغزال فتبدو صورة مدينة الرياض تعكس مظهرًا خارجيًا فقط. ووجود الشخصيات النسائية فيها يبدو شعور نساء غريبات في مجتمع غريب عنهن.

■ **الشخصيات النسائية في البحريات لا تظهر ملامحهن كضحايا أو أن لديهن حالة**

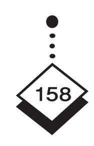


تذمر من التسلط الذكوري، بل إن الأمر يبدو مألوفاً جدّاً، فأبو صالح يعدد من النساء كما يشاء، أبناؤه كذلك، انسجام النساء مع أدوارهن السلبية في الحياة كان واضحاً وما تبني بهيجة لوصايا أم صالح وممارستها بحق سعاد إلا دلالة على انسجام البحرية مع شروط المكان. ما تفسيرك لحالة الرضا السلبي من نساء البحريات؟

— ليس ضروريًا أن يكون النساء ضحايا في هذه الرواية أو في المجتمع الذي تصوره الرواية لكنهن نساء تقبلن الدور الذي وجدن فيه. هناك نساء في واقع الحياة لا ينظرن إلى الأمر على أنه تسلط ذكوري لكن يرينه جزءا من سنن الحياة أن يكون للرجال دور وللنساء دور آخر. أما بالنسبة للبحريات فلم تكن نسبة التعليم عند بعضهن أفضل مما هي عند نظيراتهن من بنات الصحراء. كن نساء تقليديات غاية ما يعنيهن أن تكون الواحدة منهن استولت على قلب زوجها حتى تحظى منه بالمزايا التي تريدها لنفسها. يتصل الأمر في حقيقته بنظرة المرأة لنفسها وكذلك نظرتها للدور الذي تتخيله لنفسها في المجتمع. كن نساء لا يفكرن في خارج الدور الذي وجدن أنفسهن فيه (سواء نساء الصحراء أو من أسمتهن أميمة البحريات).

■ **اللغة عند أميمة لغة سردية محكمة.. لكن هذه اللغة هل هي ابنة نصها الروائي. وكيف ترصدين عامل اللغة في تجربتها؟**

-.. لا أدري أي جوانب في اللغة ينظر إليها السؤال. لكن تبدو اللغة –في قراءتي– للروايتين تحمل في كثير من المواضع جانبًا يعبر عن روح شابة تتسم بمرح صبياني حيث تظهر مثل هذه التسميات «الدكتور أبو بطيخة».. و«طلال الدب» «والطبيب الأعرابي»، وطلو. وعبيد الخلا كما تحمل اللغة جانبا ملحوظا من نبرة ساخرة مثلا حين تصف أحاديث الجوهرة الهاتفية « كانت فقط تحاول أن تتقن عرضا تبدو فيه مشروعا خرافيا لزوجة مثالية، وضعها الرحمن بين يديه على الهاتف، ولا مناص من الارتباط لأنها هبة سماوية». ص١٣٠ وتصف احمد شبقلي «لم يكن به أمر مميز.. سوى أن شخصيته تشبه مقدمة سيارة ضخمة ترتاد جميع الأمكنة الوعرة بجسارة» ص١٣١. النبرة الساخرة في نظري تبدو واضحة – في لغة



أميمة ــــــ في أكثر من موضع.

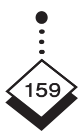
من جانب آخر تبدو قدرة أميمة على استعمال خاطف للهجة المحلية لمنطقة معينة أو فئة معينة من خلال لفظ معين أو جملة معينة يؤدي دورا مهما في تصوير الشخصية كما في تصويرها شخصية الطبيب البدوي.

■ **في رواية البحريات وكذلك الوارفة ليس هناك شخصية ذكورية تتقاطع مع شخصية ذكورية أو يكون هناك حديث مباشر بينهما. العلاقة في رواياتها تتم بين امرأة وأخرى أو امرأة ورجل. هل لاحظتِ هذا الأمر وبماذا تفسرينه ؟**

– أتفق مع هذه الملاحظة، لعل هذه الناحية تتصل بكون الروايتين تعكسان عالم النساء في مجتمع مدينة الرياض. وربما كان هذا ما يعطي الروايتين سمتهما الخاصة حيث يشعر القارىء (القارئة) أنه ينظر إلى الرجال من زاوية رؤية النساء لهم، وينظر إلى العالم الخارجي كله من داخل أسوار البيت. يجد القارئ نفسه (أو القارئة) لا يكاد يعرف شيئًا عن عالم هؤلاء الرجال الداخلي ما هي أفكارهم ما هي طموحاتهم ! ولا يكاد يعرف شيئًا عن عالمهم الخارجي مشكلاتهم المتصلة بكسب المال أو الصراع مع بعضهم بعضًا من أجل التنافس على مكسب معين أو الحصول على سلطة معينة.

■ **في رواية الوارفة نجد الجوهرة الطبيبة الناجحة عمليًا وعلميًا خائبة عاطفيًا وذات حظ سيء مع الرجل. كيف رؤيتك لهذا النموذج ؟**

– نحن بحاجة أن نحدد ما المقصود بخائبة عاطفيا ؟ ألكونها طلقت من زوجها الأول؟ ولكونها لم تنجح في إقامة مشروع زواج مع الأشخاص الذين عرفتهم ؟في تصوري المسألة أبعد من أن ننظر إليها على أنها ناجحة هنا وخائبة هناك. الإنسان عمومًا (امرأة أو رجلاً) له جوانب مختلفة ليس ضروريًا أن يكون الإنسان ناجحًا ومتميزًا في موقف معين ليكون متميزًا في جميع مواقف الحياة تبدو الجوهرة – من خلال قراءتي – تحلم أن تحقق لنفسها سعادة رومانسية، لكن لم يكن في الجو حولها ما يحقق لها هذا فلم يكن في من عرفتْ من حملت له إعجابًا غامرًا حقيقيًا، في الوقت نفسه تبدو سمات المسؤولية في شخصيتها تباعد



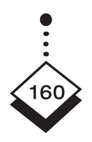
بينها وبين أن تتخلى عن شعورها باحترام الصورة المثالية التي رسمتها لنفسها. وحتى حين ارتضت أن تبحث عن سعادة في حدود الواقع المعيش، ما كان ليريحها أن ترتبط بالإساءة إلى أي أحد (لن ترضى عن نفسها لو تصرفت تصرفًا يسيء إلى أبيها أو أسرتها حسب شروط المجتمع الذي تعيش فيه)، (ولن ترضى عن نفسها لو انتزعت زوجًا من أسرته، ومن هنا رفضت الطبيب الأعرابي حين طلبت منها زوجته ذلك)

■ **الجانب الحسي حاضر في الروايتين لكن أميمة عندما تكتب المشاهد الحسية تكتبها بلغة شعرية أقرب إلى التوصيف وإلى شعرنة اللحظة. كيف هي رؤيتك لحضور هذا الجانب في نصها الروائي ؟**

تبدو هذه الملاحظة – في رأيي- في مكانها تمامًا. تعتمد الرواية في هذه المواقف على الإيحاءات والإشارات وليس التصريح، في أحيان كثيرة يكون الإيحاء أقوى أثرًا من التصريح. وفي تصوري أن ما عرف في مصطلحات النقد العربي القديم ب»التخييل « وكان يهدف في ما يقوله النقاد الذين ينتمون إلى التيار الفلسفي (لعل أشهرهم حازم القرطاجني) إلى التأثير في المتلقي بصورة تحرك المشاعر، وهو ينطبق عندهم على القول الشعري عموما سواء كان هذا القول منثورا أم منظوما؛ يمكن أن استعمله هنا بصورة خاصة. أجد أن أميمة تعمد إلى «التخييل» كي توحي بما يمكن أن يكون بصورة مبهمة تتيح لخيال القارىء (القارئة) أن يذهب كيف يشاء دون سرد للتفاصيل. من جانب آخر يمكن القول إن الوصف الحسي الصريح في بعض الأحيان يحول الكتابة الروائية أحيانا إلى مجرد كتابة «برونوغرافية».

المصدر:

جريدة الرياض .



لمياء باعشن :

في زمن التصفيق والطبطبة تأتي روايات ضعيفة ومهلهلة

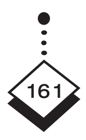
ترى الناقدة الدكتورة لمياء باعشن ان الرواية ملك للمرأة، وهو الحق الذي استُلب منها، وهذا ما حرضنا على الخوض معها في كثير من عوالم الرواية النسوية في المشهد المحلي، وتسليط الضوء على قراءتها رواية «وجهة البوصلة» التي تنحاز لها الناقدة كتجربة روائية متميزة، بالاضافة الى آرائها عن بعض التجارب الروائية المحلية

■ **قراءتك النقدية رواية (وجهة البوصلة) هل كانت بتحريض من عوالم الرواية أم هو اختيار جماعة حوار ؟**

- جماعة حوار رشحت الرواية وكان من حسن حظي أن يتم اختياري لقراءة « وجهة البوصلة». فقد كانت مفاجأة جميلة لأني لم اطلع عليها سابقاً. ولما قرأتها فوجئت بنص جميل وكانت مجرد قراءة وعندما توغلت في قراءة العمل وجدت أشياء مدهشة من الناحية الفنية ومن حيث البناء الفني. وبغض النظر عن جمالها والإحساس بالعاطفة تجاه الموضوع وتجاه الأحاسيس الساردة أو المكان. فالنص يتماشى مع كثير من النظريات النقدية بشكل طيع للغاية وكلما طلبنا منه كان يطيع وبشكل غريب وهذا سر انجذابي للرواية (وجهة البوصلة).

■ **هل كان هناك تواصل مع مؤلفة الرواية نورة الغامدي لاستكشاف عوالم مجهولة من الرواية ؟**

- من حُسن حظ الناقد حقيقة اكثر من الكاتب أن تكون كتب تلفت انتباهه في حياة المؤلف، فهناك العديد من الكتب لم تتضح أهميتها وسر جمالها إلا بعد موت مؤلفيها. وقد



كنت حريصة على التواصل مع نورة. كان عندي بعض الاستفسارات عن أشياء محددة بالرغم من أنى ضد قصيدة المؤلف ولو كانت نورة قالت كل شيء أنا ارغب في سماعه ووجدته كما توقعت لخاب أملي في النص.

■ بعد حديثك مع نورة الغامدي هل تكشف لك النص ؟

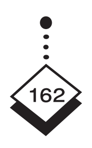
- حرصت على أن أتحدث معها بعدما يتضح كل شيء عندي في القراءة. وتواصلت معها من أجل التعرف عليها. أخبرتها بأن لدي أسئلة مؤجلة عن النص بعدما تكتمل القراءة وتعمدت تأجيل الأسئلة حتى لا تفسد علي قراءتي النقدية للرواية. وهذا طبعًا بعيد عن قصديتها في الكتابة.

■ بعد الحوار مع المؤلفة هل تأثرت قراءاتك النقدية للرواية ؟

- بعد الحوار معها كنت (مبسوطة) لأشياء وجدتها كما توقعتها. وكنت أيضاً سعيدة لأشياء كانت ضد ما توقعته تماما. وهذا الأمر ليست له علاقة بالكاتبة.. فهي لا تستطيع في كل مرة أن تقول أنا لم أقصد كذا.. ولم أقل كذا. ولكن لأن موهبتها فذة وذكاءها فطري فتخرج منها أشياء هي ليست على وعي بها. فقد وجدت تشابها بين الرواية ورواية (وذرينغ هايتس/مرتفعات وذرينغ). وسألتها عن مشاهد ذكرتني بتلك الرواية. ولا أستطيع أن أقول إنها مقتبسة إنما هناك تشابه بين روح (فضة) الميتة مقاربة لروح (كاترين) الميتة. والاثنتان تمارسان الحراك الليلي في أماكن طبيعية. والاثنتان تمارسان النقر على نوافذ هي روح تسكن المكان. وتوحد الروح مع الطبيعة هي فكرة رومانسية بحتة.

■ هل هذا التشابه طبيعي بين الروايتين؟ وهل تعتقدين أن نورة اطلعت على الرواية؟

- في الحقيقة أنا سألتها عن ذلك. وأجابتني أنها اطلعت على الرواية ولكن لم تفهم ماذا اقصد. هي قرأتها وهي في مخزون معلوماتها. ولكن هذا الأمر يُفرز بطريقة طبيعية على سطح النص الجديد. وأنا لو تعمقت في الرواية لوجدت أشياء كثيرة من هنا ومن هناك. والإنسان باطلاعه يختزل كل ما يقرؤه ويحدث بعد ذلك تداخل الأمور بعضها في بعض ولكن



في لحظة الكتابة تخرج بشكل آخر. تخرج كشيء جميل.

● الرواية والسيرة

■ نورة الغامدي حضرت في الرواية.. الى أي حد تعتقدين أن الرواية سيرة ذاتية ؟

- نعم أنا لاحظت ملامح من نورة ساكنة هذا المكان. كان من إحساسي أن هناك وجودا لشخص نورة الحقيقي الى درجة معينة. ولكن ليس كل شيء. فلم يُفسد عليها تخيلها للأمور الأخرى، و كان يهمني أن جزءا من تأشير البوصلة لحياة نورة كان هذا مهما ، ولكن الذي رأيته مهما هو روح المكان فلم يكن اهتمامي هل فضة شخصية حقيقية وهل قابلت (جبر) وهل (ثامر) كان له وجود في حياتها. وكان المكان في الرواية بارزا بشكل واضح. وتميز الرواية هو وضوح روح المكان فلم يكن هناك تحديد للملامح بقدر ما كان هناك استنطاق لأحاسيس المكان في أسماء الأشجار والأماكن. نورة تعاملت مع المكان بحب وبهذا أعادت له الحياة.

■ أيضاً جدة كانت حاضرة في الرواية.. كيف وجدت ذلك الحضور ؟

- حضور جدة في (وجهة البوصلة) محدود. كانت جدة مجرد صورة شعرية اكثر من مكان. وجود جدة في الرواية كمساندة لصورة المكان الأساسي. بالتضاد بين المكانين. كانت تحضر جدة ليس للحديث عن جدة ولكن لكي تُظهر الفرق بين جدة و بيشة. وبهذا تكون بيشة اكثر وضوحاً في الرواية.

■ هل جدة عند نورة الغامدي في (وجهة البوصلة) هي جدة عند ليلى الجهني في (الفردوس اليباب) ؟

- بالتأكيد لا.. جدة كانت عند ليلى الجهني مدينة ملتبسة. فكان هناك تناقض كبير بين المكان والحدث عند ليلى. فجدة كانت مغلوطة تماماً ولم يكن هناك إحساس مدينة. وكانت هناك أحداث غريبة تحدث في الرواية. اشعر بأن ليلى كان تفكيرها في الكتابة عن القاهرة ولكن سمتها جدة. أنا لا اعرف امرأة في جدة تخرج من بيتها غاضبة وتنطلق في



الشوارع وتنتظر نزول المطر !! ببساطة ليلى لوت عنق المكان ليستوعب أحداث الرواية.

■ **ولكن ليلى الجهني تفاخر بأن قراء كثيرين عرفوا جدة من خلال روايتها ؟**

- هذا غير صحيح.. ملامح جدة ضائعة تماماً في الرواية.

• نورة الغامدي أم ليلى الجهني؟

■ **لهذا يكون رهانك الروائي على نورة الغامدي أم ليلى الجهني؟**

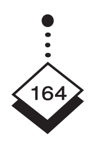
- طبعاً أراهن على نورة الغامدي.. نورة تتميز بمراحل وموهبتها أصيلة. وهذا ليس انحيازا لها. ولكن عندي إيمانا شديدا بموهبتها الروائية. وهذا ما اتضح لي من خلال رواية (وجهة البوصلة). وهذا لا يعني أن لي موقفا من ليلى فلو وجدت لها عملاً روائيًا جيدًا في المستقبل فسوف أقرؤه وأشيد به.

■ **في الرواية أيضاً حضرت بغداد كيف هي رؤيتك للحضور والى أي حد كان هناك تماس بين شخصية فضة كامرأة وبغداد كمدينة؟**

- هي تتحدث عن تشابه المرأة عموماً وعن المدن كونها نساء (نسوية المدن) والتشابه الذي وجدته كان في انتهاك الحرمات فلم تكن تتحدث عن مدينة تعيش في عزها. كانت تتحدث عن مدينة تُهزم، مدينة تُسلب، مدينة كل شيء فيها يتقهقر. وهذا هو إحساسها بأن المرأة داخل النص تشاركها هذه المشاعر ويحدث لها الإهانات وكسر لذاتها ولحرياتها. ولهذا رأت التشابه بين المدن والمرأة، وكانت تقول إن المدن قابلة للإصلاح و بالإمكان أن تُبنى من جديد. ولكن نفس المرأة إذا انكسرت فلا تصلح مرة ثانية. إصلاح النفس الإنسانية بعد الهزائم اصعب من إصلاح المدن بعد الهزائم.

■ **لماذا اختارت المدينة البعيدة وتركت المدن القريبة ؟**

- بغداد كانت مناسبة لزمن الرواية الذي هو زمن الحرب. ولم تذهب الى بغداد جزافاً



فبغداد كانت تعيش لحظة الانكسار التي تشابه حالة فضة في الرواية.

■ **هناك تباين في ردة فعل المتلقي تجاه الرواية.. بم تفسرين هذا التباين ؟**

– هناك ما يُسمى بناقد أفق توقع بمعنى لو ان القارئ قارئ تقليدي ولم يطلع على الرواية الحديثة.. وكيف يكتب الروائيون رواياتهم. فسوف يجدها رواية غير تقليدية بمعنى أنها مثلاً لا تبدأ في الماضي والزمن يتصاعد الى المستقبل وأيضا ليس فيها صوت مميز لشخصية محددة تتكلم. صوت السرد يتنقل من شخصية الى اخرى. طبعاً هذا من اصعب الأمور التي تصعب على الكاتب نفسه. وهذا يعتبر إشادة بإنجاز نورة في الكتابة. ولكن القارئ الذي يفتش عن حكاية في الرواية لها بداية ونهاية فلن يجدها في رواية نورة. وهذا لن يتماشى مع توقع افقه.

■ **هل هذا يعني أنها رواية نخبوية وتتجه الى القارئ النخبوي فقط ؟**

– والى متى تظل رواية نخبوية !! مهمة المبدع نشر الوعي والتثقيف والأخذ بيد القارئ. وهو لا يكتب للنخبة هو يكتب للجميع. ومن زمن أفلاطون عرفوا الشاعر بأنه هو الذي لديه رؤية مستقبلية. وهذا عطاء رباني يتميز به المبدع عن الإنسان العادي. أتوقع أن الرواية سوف تأخذ صداها لدى الجميع. فالكاتب أمله في اكبر مساحة شعبية من القراء.

■ **الحديث عن نخبوية الرواية يقودنا الى الحديث عن روايات رجاء عالم فعبده خال يقول : انه يحتاج الى قاموس لكي يفهم روايات رجاء ؟**

– كلنا نحتاج لقواميس لفهم روايات رجاء، لكنها روايات تمنحنا التحدي. فعلى الرغم من صعوبتها وضيقي بعوالمها في روايتها إلا أني أجد بها تحديًا.. وسوف استمر في قراءتها ويجب أن اشتغل على نفسي حتى افهم ما تكتب. ولرجاء أشياؤها الجميلة فتملك رجاء في الكلمة غير معقول وكذلك قدرتها على الوصف غير معقولة. فرواية (خاتم) من اجمل ما قرأت لها. مشكلتي مع رجاء هي موضوعاتها المنفرة.. فالعوالم السفلى والقوى الخارقة لا تروق لي كتذوق شخصي وربما هناك من لديه الرغبة في معرفة هذه العوالم وقد يجد بها



شيئًا جميلاً.

■ **روايات رجاء عالم هل هي طلاسم كما يقول الناقد على الشدوي ؟**

– في بعض الكتابات نعم هي طلاسم. وفي بعض الكتابات تشعر بالتناص الشديد. وقد قرأت في إحدى رواياتها أنها أخذت حرفياً مقطعًا (لحي بن يقظان) وكل ما فعلته انها أنثت المذكر.

■ **هل يمكن أن نقول انها سرقة ؟**

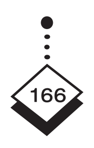
– لا نستطيع أن نقول إنها سرقة. لأن لرجاء عالم خطتها في الكتابة. وهي لم تأخذ كل النص.. بل أخذت بعض المقاطع ونقلتها حرفياً وكل ما فعلته هو التأنيث بدلاً من التذكير الذي هو الأصل في نص (حي بن يقظان). وهي أخذت هذا المقطع وطرزت من حوله. كاستعارة وللبناء من حوله. وهذا يحدث الآن في الرواية الحديثة. ومن آخر نظريات النقد : أن الأدب يقتات على الأدب وليس على الحياة. وهذا يستدعي اطلاع القارئ. باعتماد الراوي على القارئ في معرفة الصلة بين العملين. فهناك من يرى أن الأدب يعيد صناعة نفسه. فالرواية الحديثة تأخذ في الاعتبار النص القديم وتكتب الرواية الجديدة من خلال عناصر النص القديم.

■ **وماذا عن تجربة قماشة العليان الروائية ؟**

– روايتها عادية جدًا.. وهي لا تفتح عندي إحساس المعاناة أو التفكير العميق. ليست المشكلة في الحكاية التي تتكئ عليها قماشة في روايتها. المشكلة تكمن في كيفية قولها.. وكيف يتم تصويرها كفن. وكيف تصل الفكرة. وهذا يتدخل فيه بناء الرواية. وقماشة لا توجد عندها تلك القدرة. فهي لا تحرك فكري إطلاقاً.. أنا معها أتلقى حكاية فقط.

■ **ولكن الحكاية قد تجذب الكثير من القراء ؟**

– أنا قرأت لقماشة حوالي خمس روايات. ولكن لا اذكر ماذا قرأت. فتلك الروايات لم تترك بداخلي أي اثر فكري او اثر وجداني. أنا احتملت قراءتها وعندما انتهيت لم اشعر بأن لدي ما أقوله عن تلك الروايات. هي تحاول أن توصل رسالة اجتماعية ولكن من الناحية



الفنية ضعيفة جداً. وهي بحاجة الى شغل مكثف لتطوير أدواتها الكتابية.

■ **كيف تجدين تجربة جماعة حوار في قراءة الرواية النسوية في المشهد المحلي ؟**

– الحقيقة.. كانت البدايات في الرواية النسوية ضعيفة جدا. بل مهلهلة. والغريب أن الأمر اتخذ صفة التشجيع لتلك الروايات من بعض الأدباء لمجرد أنهن نساء!! وان تلك المرحلة مرحلة البدايات و (خير وبركة) أنهن استطعن الكتابة في ذلك الزمن. ولكن أنا أراها إساءة فظيعة في تاريخ الأدب النسائي. لأنهم سمحوا لتلك الروايات بأن تُحسب على البدايات. هي ليست بدايات ولا تنتمي للأدب السعودي على الإطلاق. فالكاتبات كن خارج حدود المملكة.. أو انهن كن يكتبن عن خارج المملكة. لا مجتمعات.. لا معاناة.. لا بشر. ولا علاقة لها بالبيئة المحلية. ولا تحسب لنا. فهم ناس كتبوا بلا موهبة. وكانت رغبتي أن تقرأ روايات رجاء عالم ونورة الغامدي في المرحلة الأخيرة. لأنه في زمن التصفيق والطبطبة سوف تأتي روايات ضعيفة وكأنها رواية البدايات.

■ **كيف تجدين قدرة المرأة في كتابة الرواية ؟**

– أنا لي قناعة بأن الرواية هي ملك للمرأة. ففن الحكاية استلب من المرأة عندما انتقلت الحكاية من الشفاهة الى التدوين. إنما هو فن حياكة وأقول حياكة لارتباط المهنة بالمرأة. فن الحياكة.. فن الغزل.. فن النسج.. فنون نسائية وارتكز على مخيلة لا تستطيع أن تجتاز حدودها الجسدية ولكن كان اجتيازها ووسائل عبورها هو الخيال. فقدرة المرأة على الحكي بشكل اكبر من الرجل. ولكن عندما بدأ التدوين وارتبط بالعلم واستأثر الرجل بالقلم والطباعة لمدة طويلة فهذا جعلها تتراجع في هذا الجانب. ولكن الآن وعندما تعود فان عودتها تكون قوية ونحن نلاحظ أن الكثير من التجارب الروائية النسائية مميزة كتجربة رجاء عالم ونورة الغامدي.

المصدر:

جريدة اليوم : ٥ يوليو ٢٠٠٤ العدد ١١٣٤٣.



لمياء باعشن:

«ميمونة» رواية اللامكان و «الحفائر» منغرسة في مكان واحد

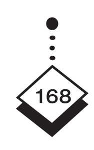
تؤكد الناقدة لمياء باعشن أن هنالك أوجه تقارب بين رواية (الحفائر تتنفس) لعبدالله التعزي ورواية (ميمونة) لمحمود تراوري.. وهذا الحوار معها لا يهدف للمقارنة ولا المفاضلة بين العلمين وإنما فتح نوافذ إضافية لإلقاء الضوء على الروايتين المتميزتين.

■ روايتا (الحفائر تتنفس) و(ميمونة) - وهما عملان من جيل واحد - اتكأتا على نبش الذاكرة الجمعية واحياء ملامح الحياة في المكان المكاوي. بصفتك ناقدة كيف تجدين التباين بين الروايتين على مستوى استعادة ذاكرة المكان؟

- بداية أرجو أن نتفق على أن هذه المقارنة بين (الحفائر تتنفس) و(ميمونة) لا يقصد بها المفاضلة بين العملين أو الانحياز لأحدهما على حساب الآخر، فالدراسات المقارنة تقوم أساساً على كشف نقاط التقابل والاختلاف بغرض الاستمتاع بجماليات التحوير والوصول إلى تباين المعالجات الإبداعية لفكرة أو موضوع أو قضية معينة.

إنني لا أجد سوى أوجه تقارب ثانوية بين العملين قد تشفع لنا عقد مقارنة بينهما، ومن هذه الأوجه اتكاؤهما على نبش الذاكرة الجمعية كما ذكرت.

أما مسألة إحياء ملامح الحياة في المكان المكاوي فهي ليست عاملاً مشتركاً بينهما، إذ إنني أعتبر (ميمونة) رواية (اللامكان)، فهي تحكي عن الشتات المكاني الذي نتج عنه تشتت أفراد عائلة ميمونة في أماكن متباعدة، والرواية لا تثبت في موقع واحد، بل تتتبع رحلة حافلة تحفها المخاطر، وتبدأ باسترجاع أحداث جرت في أدغال (أفريقيا) وعانت خلالها أسرة كانت تروم الخروج إلى الأراضي المقدسة بغرض المجاورة، ولا تكاد العائلة تستقر في

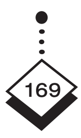


(المدينة المنورة) حتى يرحل الوالد إلى (بيت المقدس) في رحلة يصحبه فيها السرد، ثم يذهب العم عمر إلى (جدة) ويصاحبه السرد هنالك أيضاً، كما يصاحبه في ذهابه إلى (الطائف) مرافقاً لعائلة الباشا، وميمونة تبقى في المدينة مع والدتها لكنها تبقى في حالة انتظار وتأهب لمغادرتها حين تسمع خبراً عن زوجها أو أخيه، وبالفعل تنضم إلى أول قافلة تنقلها إلى (مكة) التي لا تبقى فيها طويلاً حتى تعود إلى المدينة التي ينتهي فيها المطاف السردي. المكان المكاوي في (ميمونة) لا يستغرق من عمر النص سوى نصف الفصل السابع الذي يبدأ في المدينة وينتهي بقول ميمونة:

(أزمعت أمي على العودة للمدينة). يعاني الأشخاص في رواية (ميمونة) من مصائب لا حصر لها، لكن يبقى أصعبها هو حرمانهم من نعمة الاستقرار النفسي والانتماء المكاني.

■ **وماذا عن المكان في رواية (الحفائر تتنفس)؟**

- رواية (الحفائر تتنفس) رواية تجيد لعبة الارتكاز المكاني للزمان، بمعنى أنك إن أردت تحديد الزمن فعليك تثبيته أولاً، لذا لا تكون هنالك ساعة دون نقطة ثبات متوسطة لحركة منتظمة الدوران. والتعزي يفعل ذلك تماماً فروايته منغرسة في مكان واحد يحيط به المكان المكاوي، تصور: غرفة في منزل في حارة في مكة! المكان الوحيد الحيوي في هذه الرواية هو غرفة سراج الأعرج حيث ينطرح جثة هامدة. كل فصل من فصول الرواية ينطلق من غرفة سراج ليعود إليها في بداية الفصل اللاحق حتى أن البطل يتساءل إن كان يغادر الغرفة حقاً! من هذه الغرفة تنطلق ذاكرة البطل محمود لتسترجع أحداثاً جرت في حارة الحفائر فقط، فالنص لا يسمح بالخروج عن حدودها بل ويهدد بمخاطر لا حصر لها في حالة الخروج. ومحمود يبقى حبيسًا للحارة ولبيت سراج ولغرفته وللماضي الذي يصر على نبشه كلما لفظته الحفر خارجها، وتنتهي الرواية وهو يعاود نبش أرض المقبرة. رواية التعزي مزروعة في المكان وهي تعيد إحياء الحفائر بأزقتها وأفراحها وأحزانها وروائحها ووجوه ساكنيها وتحتفي بقدرة هذا المكان على صهر هذه التوليفة من البشر القادمين من كل مكان في هذه الأرض وتعطيهم الحق في سكناها بشرعية انتمائهم إلى أبي البشر آدم، وتصبح أرضهم



وبيتهم بشرعية إيمانهم برب أول بيت على هذه الأرض.

■ **(محمود التنكيري بطل الحفائر) و(ميمونة بطلة رواية ترواري).. أي من الشخصيتين ظهرت بكل ملامحها السردية.. وإلى أي حد نجح كل منهما في التوغل في أعماق الشخصية؟**

- أنا لا أعتبر ميمونة بطلة للرواية التي تحمل اسمها لعدة أسباب، أذكر منها أن ميمونة لا تظهر في النص إلا بعد انقضاء أكثر من ثلاثة أرباعه، إلا إن أردت أن تحسب المشاهد التي روتها وهي في رحم أمها جزءاً من وجودها في النص. ثم حتى بعد أن تظهر كشخصية في النص فإن حضورها لا يتعدى لقطات محدودة من طفولتها.

وسبب آخر يسحب بساط البطولة من تحت أقدام ميمونة هو سحب بساط المسؤولية الروائية الذي تباهت به في بداية الرواية، فبعد أن قدمت لنا نفسها في مطلع النص بقولها : (- منـَا قرمبع -. هكذا عرفت وبهذا الاسم تلونت حياتي..) لنتوهم أنها الساردة الرئيسة لقصة حياتها، ينتقل المنظور السردي لغيرها من الشخصيات. فتضيع ميمونة في زحام الرواة الذين ينقلون لنا الجانب الخاص من حياتهم هم لا من حياة ميمونة، فلا ميمونة احتلت من النص مساحة تسمح بظهور أي ملامح بطولية لشخصيتها، ولا السرد على لسان الآخرين تحدث عنها وأفرد لشخصيتها مساحات بطولية.

وسبب آخر قلص من فرص ميمونة للانفراد ببطولة عمل تراوري وهو تشتيت دور البطولة بين الشخصيات الرئيسة في الرواية، فالعم عمر هو الشخصية الأهم في النص وهو الذي يجسد قضية الاسترقاق وذلها وهو الذي يرتقي في صراعه لنيل حريته إلى مستوى الجهد السيزيفي الخانق. ثم تأتي أم ميمونة وجهادها في سبيل البقاء والحفاظ على حياة ابنتها وتطلعها لغد أفضل دون أن تفقد الأمل. ثم الوالد الذي يمثل قوة الإيمان بالله والرغبة الدافعة لإشباع مطالبه الروحانية بالتقرب إلى الله رغم كل الصعاب. والثلاثة يواجهون تحديات كبيرة ترمز لها شراسة الطبيعة التي تتمثل في النمر الذي يصرع في الغابة، والذئب الذي يصارعه عمر في الطائف والكلب المسعور الذي تدفعه أم ميمونة عن طفلتها. هذه رواية يشارك في بطولتها أفراد يشتركون في القضية وفي المصاير المأساوية وفي الإصرار على



مقاومة الاستلاب في جميع أشكاله.

■ **هل يعني هذا أن البطولة في رواية (الحفائر) ترتكز على بطل واحد؟**

- رواية (الحفائر تتنفس) لها بطل واحد لا ينازعه البطولة أحد، لأسباب أيضا أهمها وأوضحها أن محمود التكنيري هو الحي الوحيد بين موتى الحفائر الذين يتنفسون عبق الحياة مرة أخرى من خلاله، أي بفعله التذكري.

ثم إن محمود يبقى السارد الأوحد لتداعياته الذهنية التي تكشف عن المكان والزمان والحدث والشخصية، أي أنه المتحكم في تفاصيل الرواية والمهيمن على هيكلها البنائي. حينما ثبت التعزي زمن الرواية في مكان محدد، فقد ثبت محمود داخل ذلك المكان فأصبح المكان والزمان يدوران حول محمود بشكل حصري، فكل ما جرى في الحفائر له علاقة مباشرة به.

وبينما تبقى ميمونة خارج أحداث الرواية مدة طويلة، فإن شخصية محمود تسيطر على الفضاء السردي، وحتى عندما يغيب لوهلة بعد مقتل والده وينتقل المنظور السردي لشخص آخر يتولى إبلاغ القارئ عن الحدث الدامي، فإن محمود يسترد دفة السرد بسرعة ويبين لنا أنه كان مندساً في آخر المسجد يرقب المتحدثين من طرف خفي.

كذلك فإن النص يتابع التطور الزمني لشخصية محمود من لحظة مولده حتى عمله مدرسًا في مدرسة، كما يتابع تطور وعيه وتبلور شخصيته من لحظات لعبه البريء في الحارة إلى لحظات حزنه للموت وتأملاته لفلسفة ذلك الموت.

إن رحلته إلى الداخل لها هدف يخدم شخصيته، وهو رغبته في اكتشاف نسبه وصحة انتمائه لوالده مسعود التكنيري. محمود يبحث وهو يحفر عن جذوره التي لا يعرفها بوضوح، بينما ميمونة تقاوم بضراوة إمكانية نسيان جذورها التي تعرفها جيداً.

■ **بينما كان الفضاء المقدس عند تراوري ينتج حالة طوباوية من الأحلام والأماني لميمونة نجد ان التعزي يستدعي اهل الحفائر بكل أطيافهم ويجعلهم يتصرفون بطبيعة البشر. في رأيك لماذا ذهب ترواري الى تبجيل حالة ميمونة؟ ولماذا كان التعزي يقدم حالته**



السردية بواقعية؟

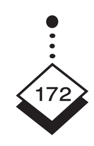
– ميمونة تزخر بشخوص تنتمي لكل أطياف المجتمع أيضاً، وتطلع ميمونة لحالة طوباوية لا يعني أن الرواية عرضت وضعاً طوباوياً، بل على العكس تماماً: هنالك فقر مدقع يوازي الثراء الفاحش، وهنالك حرية غاباوية لا تحكمها قيود، تقابلها عبودية توحشية لا يحكمها منطق ولا عقل. السقاف رجل طيب والباشا رجل طاغية، كما أن الست بدرية فظة ولبيبة مستهترة فإن زوج الشريفة في مكة رجل شهم. وحين يقع عمر في الأسر تبدو شخصية كل من مناور بائع الحطب وستر البدوي نذلة مخادعة ولا أمان لها، لكننا لا ننسى أن عمر نفسه كان شريكاً في عملية خطف وبيع صبية من الأفارقة. طبيعة البشر هي التي تحكم تصرفات الناس في الروايتين: مجموعة من المتناقضات وصراع بين الضعيف والقوي وبين الخير والشر. لكن حالة ميمونة تمثل قضية اجتماعية لفئة معينة عانى أفرادها مشقات مؤلمة جعلتهم يحلمون بالخلاص في وضع متسامح تنمو فيه إنسانيتهم الحرة التي تستعصي على الامتلاك، هي مبجلة لأن القضية مبجلة وقد تركت آثارها جرحاً غائراً يجب أن يبقى مفتوحاً لئلا تعود النزعة (الذئبية) إلى تهديد معاني الإنسانية في داخل البشر.

■ **هل هناك تباين في واقعية السرد بين الروايتين؟**

– واقعية السرد في (ميمونة) لا تختلف كثيراً عن (الحفائر)، وفي اعتقادي أن المسار الواقعي يحكم الروايتين، وقد ترتفع وتيرة الواقع في (ميمونة) أكثر بكثير منها في (الحفائر)، فهنالك شواهد تاريخية وأسماء وأماكن تجعل القارئ يتيه في تحديد ذلك الفاصل الذي ينتهي عنده التأريخ ليبدأ العمل التخيلي، ولا أشك أن تراوري قد عمل جاهداً كي يخرج عمله رواية أدبية لا وثيقة تاريخية.

■ **على مستوى اللغة بينما اتكأ تراوري على اللغة الشعرية نجد التعزي يتعامل بواقعية اللغة التي تخدم الحدث ولا تعلو عليه أو تضلله.. كيف تجدين اللغة في الروايتين؟**

– اللغة في رواية (الحفائر تتنفس) جاءت متوازنة وخط سيرها مستقيم، وكان التعزي بارعاً في وصف مشاعر الحيرة والقلق التي سيطرت على بطله وهو يتقصى حقيقة نسبه،



ولكنه كان أبرع في وصف التفاصيل الصغيرة لحارة الحفائر حتى أننا نستنشق التراب ونرى الأماكن ونسمع الأصوات ونشم الروائح، وعندما ننتهي من قراءة الرواية نصبح شهود عيان على ما رأينا وسمعنا، وأنا شخصياً لن أنسى سراج الأعرج ووضعه في الحارة أو أمي سعدية وحديقتها المنسوجة على المساند والستارة، أو معتوقة القرملية وسحبها للدخان من الشيشة أومسعود التنكيري لحظة حرمانه من مزاولة الحجامة. كل هذه التفاصيل وغيرها وردت بلغة مباشرة ونابعة من القلب، أي كلها حب وحنين، لذا فهي لا تخلو من الشاعرية أيضاً. تراوري في الناحية الأخرى يظهر وعياً خاصاً باللغة ويرصها بعناية، لكن الرواية تمر بمطبات لغوية فالأسلوب قد يرتفع إلى حد يجعله يستغلق على الفهم، وقد يلتزم الوسط فيأتي واضحاً وإن كان راقياً وعميقاً لا يتماشى مع الخلفيات الثقافية والمعرفية للشخصيات البسيطة التي تقوم بالسرد، وقد يهبط إلى مستوى شعبي مغرق في العامية والسوقية أحياناً. وهذا لا يعود إلى تعدد الساردين في الرواية وليته كان كذلك. عندما كتب ويليام فولكنر (الصخب والغضب) أحدثت روايته ضجة لأنها أوكلت السرد لأربع شخصيات انفصل كل منهم بوجهة نظره عن أحداث الرواية، لكن الشيء الجميل أن كل شخصية تركت بصمتها الرؤيوية واللغوية على النص المسند إليها.

■ **هل تناسبت لغة السرد لدى تراوري مع شخصية ميمونة؟**

- ميمونة تراوري تتحدث بأسلوب راق جداً لامرأة لا تكتب ولا تقرأ، وهو أسلوب لا يتغير البتة حين تنتقل المهمة بعدها لحفيدتها التي تختتم الرواية، كما أن وعي والد ميمونة وهو في أدغال أفريقيا لا يختلف بأي شكل عن المقاطع التي يتولى سردها (الراوي العليم) الذي تحايل ليفرض وجوده على النص وليزاحم العم عمر في سرد الفصلين الثالث والخامس بالضمير الغائب (هو).

وعليه فإن تنويع زوايا النظر في سرد ميمونة لم يوازه تنويع في الأصوات يتناسب مع الشخصيات. وأنا وإن كنت أرى حرص تراوري على الإتقان اللغوي واضحاً إلا أنني لا أجد فيه تعالياً أو تضليلا للحدث بقدر ما أجد فيه تناقضاً مع مهمة الرواية ومنطلقها، فإن كان حرص ميمونة على بقاء القصة حية في الأذهان إلى حد أنها توصي حفيدتها بمواصلة الحكي بقولها: (قدس حبيبتي، قولي للناس كل اللي سمعتيه مني. حكيهم يا بنتي؟)، فإن اللغة التي



يستخدمها في عرض القصة يجب أن تكون في متناول الناس الذين سيسمعونها، أي إنها يجب أن تأتي بسيطة ومباشرة ومن القلب. لكن محمود الذي (فك الحرف - كما تقول ميمونة لقدس-) حمّل القصة حمولات لغوية وفكرية من مثل: (يمتلئ رأسي بالحرب التي تلد الرق وتبرره.. سبارتكوس يخرج قبل الميلاد، يجمع الآبقين في قمة فيزوف ليغنوا آلامهم.. سيزيف لم تعد على أكتافه الصخرة/ يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق..)

ومن مثل: (وفي يوم بعيد لا تطاله اختمارات السير الأول لذاكرة الطمي والبذور حين أيقظ الإنسان الكون بدبه المتطامن.. بعد أن سكن الانفجار العظيم الذي شكلت كائناته فرشاة الشمس..) وهكذا؟ مقاطع جميلة لكنها تبدو محشورة بلا مبرر في رؤوس شخصيات بسيطة لنص هدفه الوصول إلى الأذهان والضمائر والذواكر الجمعية.

■ **هل من الممكن أن تتشتت ذهنية القارئ في رؤية أحداث ميمونة؟**

- نعم.. ومغبة هذه الحرفية اللغوية تتمثل في خروجنا من الرواية دون أن نكون شهود عيان، وعلى الرغم من فداحة ما جرى في ميمونة إلا أن الخط التعاطفي لم يتصل تماماً مع القارئ، وأنا أرى أن هذه القضية التي تحمل ميمونة لواءها هي قضية تعاطف إنساني قبل أن تكون أطروحة فكرية.

■ **اجتهد محمود تراوري في كتابة حالة مأساوية إنسانية روائية إلا أن هناك من يرى أن الرواية تمثل العنصرية المضادة. كيف تجدين حضور هذا الرؤية العنصرية في رواية ميمونة؟**

- فنياً لا بد من وجود قوى خير وقوى شر تلعب بعضها ضد بعض في فضاء النص حتى تتصالح أو يغلب أحدها الآخر، وهذه معادلة موجودة في النصوص الأدبية من بدايات الكتابة، ولكنها معادلة تكتسب أهمية أكثر في رواية تهدف إلى تسليط الضوء على قضية مأساوية لا بد فيها من ضحايا تسبب في بؤسهم طغاة غير آبهين بعذاباتهم. وتراوري وظّف هذه المعادلة في عرضه لمواجع شريحة بشرية تمثل شرائح كثيرة جداً حاق بهم صنوف الأذى والشقاء اللاإنساني من قبل من تاجر بهم من قساة القلوب الذين لا عذر لهم، فلا مفر إذاً من تصويرهم كما كانوا ولا أعتقد أن النص تجنّى على أحد منهم، بل عاد وقدم



شخصيات من غير الأفارقة لهم قلوب رحيمة ويخافون الله في تعاملهم مع عباد الله، مثل السقاف وزوج الشريفة وغيرهم. أنا أجد أن العنصرية المضادة لو وجدت فهي تأتي من باب المصداقية والتمسك بالحقيقة التاريخية وموازنة القوة بالضعف والضعف بالقوة. وفي اعتقادي أن الرقيق عانى في تلك الفترة من الزمن أكثر بكثير مما صوره تراوري في روايته التي لم يضعفها شيء بقدر قطفها قبل أوانها، فأنا لا أجد مبرراً لإنهاء الرواية حيث انتهت فاختصرت أجيالاً متتالية ولم تأت حتى على ذكر ابنة ميمونة فإذا بنا أمام ابنتها من الجيل الرابع. إن كان هنالك توارث بين أفراد هذه العائلة لميراث مر وثقيل ومؤلم، فالأجدى أن نرى كيف تعامل كل جيل مع زمنه ونعرف إن كانت المراحل الانتقالية في حياتهم قد صاحبها تغير في وضعهم الاجتماعي.

■ **هناك من يرى أن محمود تراوري أضاع ميمونة بمعنى أن الرواية كانت تتسع لفضاء ملحمي؟**

- تراوري ضيّع من بين يديه فرصة ذهبية لتشكيل أول رواية من نوع (الساجا / saga)، أي القصص ذات الشكل الملحمي الذي يتابع تطورات موضوع معين على مدى زمني طويل، لكن محمود تعجّل وأخرج مخزون ذاكرته من حكايات دون تركيز على موضوعه، فكل شخصية تظهر في النص لوقت قصير جداً، وتحشر حكايتها بلا مبرر، ثم تختفي، فيتشتت النص ويفيض بما فيه من حكايات من هنا وهناك، هذا إضافة إلى كل التبطينات الأخرى من أغان ومواويل وأمثال وقصائد وأهازيج شعبية، أثرت النص ولا شك، لكنها أيضاً زحمته وضخّمته حتى ضاعت ملامح القضية الأساسية.

■ **هل نجح الروائيان في تغييب ذاتيهما خلال السرد بحيث لا نجد محمود أو التعزي حاضرا في الرواية ؟**

- تراوري لا يحكي سيرته الذاتية، وعلى الرغم من ذلك فهو موجود بقوة في ميمونة، وهو لا يريد أن يتخفى أو يتوارى، بل يسمح لصوته أن يمتزج بقوة مع أصوات شخصيات النص ليحكي بأسلوبه ما يدور في رؤوسهم تعبيراً عن تضامنه الشخصي وتعاطفه معهم، فهو حاضر بمفرداته وسرده وذائقته اللغوية وبولائه لجذوره العرقية، لأنه هو أيضاً يحمل



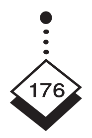
الإرث الذي تركته ميمونة لأحفادها وعاهدتهم على أن يقولوه للناس ويقاوموا تهميشه.

أما رواية التعزي فتحيل على مكان واقعي معروف لدى المتلقي والكاتب الذي يتضح أنه عاش مرحلة من عمره في حارة الحفائر في مكة المكرمة فيسترجعها بحيوية دافقة من ذاكرته الفردية. لكن النص لا يظهر أية أبعاد ذاتية للكاتب ومن الصعب تلمس روابط جوهرية أو حتى ثانوية بينه وبين حياة بطله محمود التنكيري. لقد اتخذ التعزي من تلك الحارة ومن مبانيها وروائحها وظلالها وأصوات ساكنيها المستلين من الهامش الحياتي مادة خصبة لروايته، ووظف كل العناصر بدقة وبراعة في داخل هيكل هندسي قياساته مذهلة، فلم يفلت منه الخيط السردي ولا التفاصيل ولا الشخصيات، بل ساندت كلها البناء الأساسي للنص حتى تمكن من توصيل الفكرة الرئيسة وهي انصهار البشر في مكان مقدس يعزز انتماءهم مكانياً في مركز الأرض، وزمنياً إلى نقطة بداية الخلق. عبد الله التعزي نبش ذاكرته الخاصة بغرض التعميم وكان هدفه الانصهار في صفة الآدمية، فهو موجود بقدر ما أنا وأنت موجودان في النص.

أما تراوري فقد نبش ذاكرته الخاصة بغرض التخصيص وكان هدفه التركيز على فئة معينة، فكان موجوداً بصفته أحد أفراد تلك الفئة.

المصدر:

جريدة اليوم : ٢٩- ٢٠٠٥م العدد ١٦٧١.



محمد الحرز:

كل رواياتنا المحلية لا ترقى إلى مستوى رواية واحدة من روايات ماريو يوسا.

■ الآن نقد الرواية المحلية أصبح يتجه إلى النقد الثقافي. و يغيب الجانب الفني. هذا التوجه يجعل الرواية تأخذ شكل الخطاب الاجتماعي. كيف هي رؤيتك لهذه المسألة ؟

- سؤالك يقرر وجهة نظر أشك في بروزها، أو تجسدها في مشهدنا الثقافي. الرواية المحلية ما زالت بمنأى عما تسميه النقد الثقافي، وعلى افتراض وجوده لا يفضي ذلك بالضرورة إلى أن تكون الرواية خطابا اجتماعيا هذا إذا كان هناك مفهوم واحد للخطاب الاجتماعي حيث دلالته ومعناه موحدان في أذهان متلقيهما الجوانب الفنية في نقد الرواية لا تتعارض كما يوحي به سؤالك على الإطلاق مع توجهات النقد الثقافي. دائما ثمة صلة بينهما أولاً بسبب طبيعة النقد الثقافي الذي يذهب في تعليل الظواهر التي يدرسها سواء كانت أدبية أو ثقافية أو تاريخية او سياسية إلى رؤية شاملة ترى في التحولات المفصلية التي يمر بها أي مجتمع نقطة انطلاق لرصد تاريخه وتحليل تجليات هذا التاريخ وصوره من خلال الأدب أو السياسة أو الفكرية. وليست الملامح الفنية سوى جزء من إفرازات تلك التحولات رغم اقتناعنا التام بأن أي سمات فنية لأي جنس أدبي له تاريخه الخاص ضمن علاقة جدلية مع تاريخه العام. لذلك أقول إن روايتنا المحلية بغض النظر عن الاعتبارات الفنية المتباينة بين واحدة وأخرى، من بين أهم وظائفها التي ينبغي التركيز عليها كنقد ثقافي هو كتابة التاريخ بوصفه متخيلا. هذا التاريخ تكمن أهميته من وجهة نظر الرؤية النقدية في إتاحة القدرة على تحليل المجتمع دون أن يكون هناك أي وسيط إيديولوجي يعيق فهمنا لأنفسنا ولقيمنا



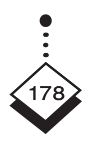
ولعلاقتنا بالآخرين. هنا يا طامي مكمن أهمية ما أحاول أن أشتغل ضمن هذا التوجه.

■ الذين يكتبون الرواية بشكل احترافي ولديهم تراكم سردي عددهم محدود جدًا. البقية إما طارئون على المشهد وهم أصحاب الرواية الواحدة، أو من صغار السن الذين لهم اجتهادات. في ظل هذه الأطياف التي تكتب الرواية. كيف تتم مسألة كتابة التاريخ بوصفه متخيلاً ؟

– الاحترافية والتراكم مفهومان يرتبطان بالأساس بقيمة العمل والإنتاج عند الإنسان، وليست المعرفة سوى أحد تجليات تلك القيمة. بينما ارتباطهما بالكتابة الإبداعية هو وثيق الصلة بالتقاليد الثقافية والتربوية والأخلاقية التي يتسم بها أي مجتمع، ومجتمعنا المحلي ليس استثناء. كلامي يفضي إلى نتيجة مفادها أن صفة الاحترافية والتراكمية أوسع من حصرها في الكتابة الروائية، وبالتالي هي ليست شرطا يلازمنا كباحثين إذا ما أردنا أن نحلل الظواهر الثقافية والاجتماعية من خلال تمثلاتها وصورها التي ينتجها التاريخ المتخيل للمجتمع نفسه. ربما نستفيد منهما في عملية التصنيف والتجنيس الأدبي التي تدخل في مهمات المؤرخ الأدبي. كل عمل إبداعي « رواية أو شعر أو سرد أو تشكيل ومسرح» ينبغي النظر إليه من جهتين الأولى تتعلق بسياق المؤلف الذي ينتج العمل، والأخرى تتعلق بالتقاليد الأسلوبية والفنية والدلالية التي تتحكم في العمل الإبداعي نفسه من العمق. مجال المسألة والتحليل هو في قناعتي المراوحة والمجادلة بين هاتين الجهتين. الأولى تعزز من شأن الاحترافية والتراكم في تقويم الأعمال الروائية، لكن ربطها بالأخرى هو الذي يتيح لي الحرية والعمق في التحليل والرؤية ويذهب بي بعيدا في طرح الأسئلة المختلفة على الكتابة الإبداعية وخصائصها المرتبطة بمشهدنا الثقافي بشكل عام. والسؤال الاستفهامي الذي انطلق منه لتعزيز هذه الحرية هو: أليست كل رواية محكومة بسلطة النوع ؟ وعلى افتراض أنها تمردت عليه، فهل هناك شخصيات روائية محلية شكلت تجليا حقيقيا لهذا التمرد؟ أحسب أن هذه الأسئلة تتصل اتصالا مباشرا بالأفق السردي للتاريخ المتخيل. هل تحتاج يا طامي إلى أمثلة.. أنا أتركها إلى بصيرتك.

■ هل تذكر لنا شخصيات روائية محلية شكلت تجليا حقيقيا لهذا التمرد؟

– لست واثقًا تمامًا من وجود مثل هذه الشخصيات طالما كان التمرد الذي أعنيه لا



يتصل فقط بخلق شخصيات روائية مأزومة بقضايا اجتماعية وثقافية ونفسية، تهدف إلى إظهار روح الاحتجاج ضد أشكال السلط التي تطال الإنسان. فعلى سبيل المثال الاحتجاج ضد السلطة الذكورية في الرواية» النسائية» لا يسمى تمردا، بل تظل رؤية أسميها احتجاجية لا ترقى إلى موقف تمردي، يحطم مفهوم هذه السلطة من داخل الكتابة نفسها، أي يحطم سلطة التجنيس الروائي نفسه. هناك شخصية « فضة» في جهة البوصلة، وشخصية «صبا» في الفردوس اليباب، وعند رجاء عالم في مسرى يا رقيب حالة من التمرد على مستوى الرؤية السردية وليس على مستوى الشخصيات. تمرد أعزوه إلى حالة الفوضى التي تخلقها رجاء ضد الوعي السردي السائد. إنها فوضى تعادل روح التمرد على مستوى الوعي الكتابي. ولعلك يا طامي تتذكر شخصية بازاروف في رواية توريجينيف «الآباء والأبناء» كيف استطاعت هذه الشخصية رسم التحولات الدقيقة للمجتمعات الأوروبية في القرن التاسع عشر بما يشبه الحالة التي نعيشها الآن. كذلك الأسلوب السردي البارودي الساخر الذي مهد لظهور شخصية المسخ لكافكا. ما أريد أن أقوله بالنهاية هو أن التمرد وثيق الصلة بخلخلة تصوراتنا عن الكتابة السردية التي هي بدورها ترتبط بسلطة النوع التي تحدثنا عنها سابقًا. ولكن هل ينبغي التعميم هنا؟ لا أظن نحتاج- على الأقل بالنسبة لي- إلى استقراء دقيق للمشهد الروائي المحلي، خصوصًا في وجود تسارع معدلات الإنتاج للرواية في السنوات القليلة الماضية.

■ **النبرة الاحتجاجية في الرواية النسائية ضد السلطة الذكورية. هل تعود إلى أن تلك الروايات تدون سيرة نفسية لذوات مرهقة قبل النص. لذا يصبح النص الروائي هو أقرب للتنفيس أكثر مما يتكئ على لعبة الفن الروائي ؟**

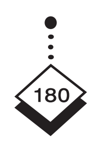
- بالتأكيد هناك نبرة احتجاجية تصاعدية كما تسميها ضد السلطة الذكورية، وهي نبرة تأخذ أشكالا متعددة من الظهور والتنوع في ساحتنا الإبداعية والفكرية تبعا لما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات تمس بالدرجة الأولى المسائل الحقوقية المتعلقة بالمرأة. وهي في ظني نبرة لم تزل حبيسة الدوائر المغلقة على نفسها أو التصورات التي لا تنفك ترى في تلك المسائل الحقوقية مجرد ذات وليست موضوعا أيضا. مجرد ذات لا تعي أزمتها النفسية ولا الأخلاقية ولا التاريخية من العمق. ذات تتماهى تمامًا مع ذاتها بحيث يصعب عليها أن



ترى مرايا الآخرين بوضوح تام. بهذا الوضع وهذه الحمولات والسمات الثقافية، النساء دخلن في سياق الإنتاج الروائي المحلي. لكن ينبغي علينا الحذر كثيرا هنا لأن قناعتنا بهذه السمات قد تفضي بنا إلى نظرة اختزالية وسابقة ضد الرواية النسائية، وتجعلنا إلى إصدار الأحكام القيمية أقرب. فالكتابة الإبداعية مهما كانت الذوات التي خلفها كانت تتسم كما تسميها بالمرهقة أو بمجرد تنفيس، فهي لها طرق ملتوية للتعبير عن نفسها، يصعب علينا بعض الأحيان احتواء الأسباب الحقيقية التي تجعلنا نستطيع أن نكشف عن السمات الروائية وفق النظرة السابقة. نص رواية» الآخرون « دليل على ما نقول. فهو بالتأكيد لا يخضع لتلك السمات التي ذكرناها لأسباب ليس هنا مجال ذكرها، له سياقه الثقافي والاجتماعي الذي يعطي خصوصية أسبابه. صحيح أن سمة التنفيس تكاد تكون لصيقة بالأصوات النسائية الروائية في مجملها، لكنها ليست السمة الوحيدة، وكذلك ليست السمة الأهم على صعيد الفهم الوجودي والحياتي للكتابة الإبداعية نفسها.

■ **الحديث عن الآخر في الرواية السعودية له مستويات متعددة.. وسؤالي يتجه إلى مسألة محددة. هل شعرت بحالة تباين في الرؤية للآخر بين الروايات التي صدرت في التسعينيات والروايات التي صدرت ما بعد الألفين ؟**

- الآخر كما قلت له مستويات متعددة تستعصي احتواءه بالكامل خصوصًا إذا ما حاولنا استخلاصه من تلاوين اللغة الإبداعية وثناياها ودهاليز تعابيرها الكثيرة. عموما هناك مبدئيا تباينات ووفق رؤيتي واطلاعي على بعض الإصدارات الروائية سواء في مرحلة التسعينيات أو مرحلة ما بعد الألفين لم تصل تلك التباينات في تناول وفهم الآخر إلى حدود مفصلية، وإن كنت أنظر إلى مفهوم التحقيب الزمني بريبة كبيرة في فهم الظواهر المتعلقة بالإبداع نفسه ومحاولة تفسيرها من خلاله. بالتأكيد شكلت أحداث الحادي عشر من سبتمبر وتداعياتها انقساما حادا في الوعي الإبداعي، وجعلت منه آلة متحركة في إنتاج الأسئلة تلك المتعلقة بالآخر المختلف في الدين واللغة والقومية والاثنينية. سابقا قبل تلك الأحداث كانت النظرة إلى الآخر لصيقة بالتاريخ كما هي روايات غازي القصيبي، وبعض روايات تركي الحمد وعبده خال. أي إن استحضار الآخر لم تكن دوافعه ولا مبرراته في تلك الروايات لها علاقة بقوة الضغط التي تمارسها الأحداث في الواقع الخارجي على المبدع، بل



هي خاضعة بالدرجة الأولى لخيارات المبدع نفسه في كيفية استحضار هذا الآخر في بعض رواياته. بخلاف كيفية حضور الآخر في روايات ما بعد الحادي عشر من سبتمبر كما أحب أن أسميها لأنها أخرجت ساكن القمقم من مخبئه، وجعلت من فهم الآخر هو الهاجس الذي يعتمل في قلب الروايات بصور متعددة. هذا الخروج من القمقم كانت أبرز دوافعه وأسبابه هي بالتأكيد أحداث الحادي عشر من سبتمبر. قد تكون هذه الدوافع والأسباب مدفونة تحت تراكمات من دوافع أخرى وثيقة الصلة بالأبعاد الجمالية للغة أو بموقف الروائي من وظيفة الرواية نفسها مثل رواية ميمونة لمحمود تراوري، أو جاهلية لليلى الجهني أو فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، إلا أن السياق العام للإنتاج الروائي المحلي يفرض علينا إيجاد تلك الصلة الوثيقة بين الأثر السياسي من جهة وتداعياته على التصورات الوظيفية للأدب في ذهن الثقافة المحلية بشكل عام من جهة أخرى.

■ كيف تجد التكنيك الذي يعتمده الروائي المحلي.. هل تجد هناك حرفية عالية في هذه المسألة؟ وهل هناك روائي محدد تجده الأعلى تكنيكًا من الجميع ؟

- لا أريد أن أصدر أحكاما فنية مطلقة دون استقراء تام لكل ما أنتجته ساحتنا من روايات، وهذا أمر لا أدعيه يا طامي، لكن حسب ما قرأت لم أجد تمايزا في مسألة التقنيات السردية. لقد ظل استخدام ضمير المتكلم هو المهيمن والطاغي في أغلب الروايات، ورغم وجود تقنيات زمنية عالية في التوظيف السردي إلا أنها تفتقر إلى بقية العناصر الأخرى في تفعيل مثل هذه التقنية كالبعد المكاني، وعلاقته بالشخصيات ومدى تناميها من العمق. عموما بالنهاية لم ترق رواياتنا وفق قراءاتي إلى مستوى رواية واحدة من روايات ماريو بارغاس يوسا.

■ إن كان الشاعر السعودي قد تورط في لعب الدور الرسولي. فهذه مسألة قد يكون لها مبرر ما. ولكن أن يتعاطى الروائي المحلي مع السرد بذات الرؤية التي يكتب بها الشاعر في تصوري غير مبررة إطلاقا. لذا نجد الكثير من الروايات المحلية تأخذ الشكل التبشيري حيث يأتي السرد من علو. كيف ترى هذه الحالة التي اعتقد بأنها جاءت من



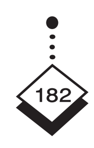
ذات الرؤية التي يكتب بها الشعر وصرنا نلحظها في السرد؟

- صحيح أن اقتران الشعر بالنبوة كان في قلب التصورات والرؤى التي حكمت بعض التجارب الشعرية في مشهدنا المحلي، وبالتالي إلى أنفسهم بوصفهم يمتلكون«حسًّا تاريخيًّا» حسب تعبير الشاعر إليوت، يتفوقون به على أقرانهم من عامة الناس. هذا الاقتران بالنبوة له تاريخه وحضوره في الشعر العربي الحديث وثيق الصلة بالشعر الأوروبي. وصحيح أيضا أن هناك روايات محلية سقطت في فخ التماهي بين شخوص الرواية من جهة، وبين موضوعها من جهة أخرى كما في سقف الكفاية، وصوفيا لمحمد حسن علوان، أو جاهلية لليلى الجهني. هذا التماهي هو من طبيعة شعرية. أي إن هناك وجهة نظر واحدة مهيمنة على السرد وكأننا إزاء سرد شعري وليس روائياً. كل هذا صحيح، لكن الأزمة في تصوري في اشتباك هذه الرؤى بعضها مع بعض، أبعد من ذلك، تكمن في أزمة تصوراتنا حول الكتابة. الأدب المحلي على العموم يصدر عن رؤية واحدة، نتيجة عوامل عديدة منها ما هو سياسي ومنها ما هو سوسيولوجي وعقائدي، ومنها ما هو ذاتي متعلق بالمبدع نفسه. وموقفنا من الكتابة له علاقة بتلك الرؤية بالتأكيد.

وتفكيك هذه العلاقة والكشف عن سماتها من العمق، سيفضي حسب قناعتي إلى إثارة قضايا جوهرية تمس ثقافتنا المحلية، من قبيل التصورات التي ينتجها خطاب السلطة بجميع تشكلاته وأنواعه داخل المجتمع للأدب على سبيل المثال. أو علاقة مؤسسات السلطة بالكتابة وقيمتها التعليمية. وهكذا إلى آخر القضايا الملحة في وقتنا الراهن.

■ **الرواية السيكولوجية، التي تعتمد على قراءة الذات وتتوغل في الأبعاد النفسية للشخصية الروائية ربما شبه غائبة عن المشهد المحلي. هل ترى بأن غياب الرواية السيكولوجية يعود إلى أن الروائي منجرف وراء لعبة كشف المستور في المجتمع وبالتالي سقط البعد النفسي في الرواية المحلية ؟**

- هناك مفارقة في هذا الجانب، على الرغم مما نلاحظه من طغيان الأنا في السرد الروائي وهيمنة مؤثراتها على مجمل السرد، إلا أن هذا لم يتح لها التعمق في الأبعاد النفسية وتحليلها بطريقة حفرية، ينسجم مع كمية هذا الحضور أو الطغيان في السرد. وهذا بالتأكيد



انسحب على أغلب الشخصيات في الرواية المحلية. ربما أحد أسبابه ما ذكرت، لأن هامش المسكوت عنه في مجتمعنا تراكم كثيرا، وأصبح ضاغطا على الشعور الاجتماعي، ولا بد له من الظهور، وكانت الرواية هي الأقرب. هذا واحد من الأسباب، وهناك أخرى، أهمها فقدان المجتمع لحراكه الطبيعي، أي مجتمع بلا حوار سينعكس بالتأكيد على أدبه. لكنني أظن أن هناك استثناءات عديدة استطاعت من خلالها الرواية المحلية أن تتجاوز هذه المفارقة كرواية ميمونة لمحمود تراوري، والآخرون لصبا الحرز، وبحريات لأميمة الخميس. هذه الاستثناءات تأتي في سياق طبيعة المجتمع السعودي الذي هو شديد التنوع حد التنافر، وهو مفتوح على حركة التاريخ التي هي وثيقة الصلة بالتقاليد الدينية الإسلامية.

المصدر:

جريدة الرياض : الخميس ١٥ محرم ١٤٢٩هـ ـ ٢٤ يناير ٢٠٠٨م ـ العدد ١٤٤٥٨.

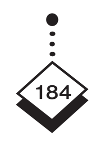


محمد الحرز:

كل رواياتنا المحلية لا ترقى إلى مستوى رواية واحدة من روايات ماريو يوسا.

■ الآن نقد الرواية المحلية أصبح يتجه إلى النقد الثقافي. و يغيب الجانب الفني. هذا التوجه يجعل الرواية تأخذ شكل الخطاب الاجتماعي. كيف هي رؤيتك لهذه المسألة ؟

- سؤالك يقرر وجهة نظر أشك في بروزها، أو تجسدها في مشهدنا الثقافي. الرواية المحلية ما زالت بمنأى عما تسميه النقد الثقافي، وعلى افتراض وجوده لا يفضي ذلك بالضرورة إلى أن تكون الرواية خطابا اجتماعيا هذا إذا كان هناك مفهوم واحد للخطاب الاجتماعي حيث دلالته ومعناه موحدان في أذهان متلقيهما الجوانب الفنية في نقد الرواية لا تتعارض كما يوحي به سؤالك على الإطلاق مع توجهات النقد الثقافي. دائما ثمة صلة بينهما أولاً بسبب طبيعة النقد الثقافي الذي يذهب في تعليل الظواهر التي يدرسها سواء كانت أدبية أو ثقافية أو تاريخية او سياسية إلى رؤية شاملة ترى في التحولات المفصلية التي يمر بها أي مجتمع نقطة انطلاق لرصد تاريخه وتحليل تجليات هذا التاريخ وصوره من خلال الأدب أو السياسة أو الفكرية. وليست الملامح الفنية سوى جزء من إفرازات تلك التحولات رغم اقتناعنا التام بأن أي سمات فنية لأي جنس أدبي له تاريخه الخاص ضمن علاقة جدلية مع تاريخه العام. لذلك أقول إن روايتنا المحلية بغض النظر عن الاعتبارات الفنية المتباينة بين واحدة وأخرى، من بين أهم وظائفها التي ينبغي التركيز عليها كنقد ثقافي هو كتابة التاريخ بوصفه متخيلا. هذا التاريخ تكمن أهميته من وجهة نظر الرؤية النقدية في إتاحة القدرة على تحليل المجتمع دون أن يكون هناك أي وسيط إيديولوجي يعيق فهمنا لأنفسنا ولقيمنا



ولعلاقتنا بالآخرين. هنا يا طامي مكمن أهمية ما أحاول أن أشتغل ضمن هذا التوجه.

■ الذين يكتبون الرواية بشكل احترافي ولديهم تراكم سردي عددهم محدود جدًا. البقية إما طارئون على المشهد وهم أصحاب الرواية الواحدة، أو من صغار السن الذين لهم اجتهادات. في ظل هذه الأطياف التي تكتب الرواية. كيف تتم مسألة كتابة التاريخ بوصفه متخيلاً ؟

- الاحترافية والتراكم مفهومان يرتبطان بالأساس بقيمة العمل والإنتاج عند الإنسان، وليست المعرفة سوى أحد تجليات تلك القيمة. بينما ارتباطهما بالكتابة الإبداعية هو وثيق الصلة بالتقاليد الثقافية والتربوية والأخلاقية التي يتسم بها أي مجتمع، ومجتمعنا المحلي ليس استثناء. كلامي يفضي إلى نتيجة مفادها أن صفة الاحترافية والتراكمية أوسع من حصرها في الكتابة الروائية، وبالتالي هي ليست شرطا يلازمنا كباحثين إذا ما أردنا أن نحلل الظواهر الثقافية والاجتماعية من خلال تمثلاتها وصورها التي ينتجها التاريخ المتخيل للمجتمع نفسه. ربما نستفيد منهما في عملية التصنيف والتجنيس الأدبي التي تدخل في مهمات المؤرخ الأدبي. كل عمل إبداعي « رواية أو شعر أو سرد أو تشكيل ومسرح» ينبغي النظر إليه من جهتين الأولى تتعلق بسياق المؤلف الذي ينتج العمل، والأخرى تتعلق بالتقاليد الأسلوبية والفنية والدلالية التي تتحكم في العمل الإبداعي نفسه من العمق. مجال المسألة والتحليل هو في قناعتي المراوحة والمجادلة بين هاتين الجهتين. الأولى تعزز من شأن الاحترافية والتراكم في تقويم الأعمال الروائية، لكن ربطها بالأخرى هو الذي يتيح لي الحرية والعمق في التحليل والرؤية ويذهب بي بعيدا في طرح الأسئلة المختلفة على الكتابة الإبداعية وخصائصها المرتبطة بمشهدنا الثقافي بشكل عام. والسؤال الاستفهامي الذي انطلق منه لتعزيز هذه الحرية هو: أليست كل رواية محكومة بسلطة النوع ؟ وعلى افتراض أنها تمردت عليه، فهل هناك شخصيات روائية محلية شكلت تجليا حقيقيا لهذا التمرد؟ أحسب أن هذه الأسئلة تتصل اتصالا مباشرا بالأفق السردي للتاريخ المتخيل. هل تحتاج يا طامي إلى أمثلة.. أنا أتركها إلى بصيرتك.

■ هل تذكر لنا شخصيات روائية محلية شكلت تجليا حقيقيا لهذا التمرد؟

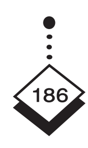
- لست واثقًا تمامًا من وجود مثل هذه الشخصيات طالما كان التمرد الذي أعنيه لا



يتصل فقط بخلق شخصيات روائية مأزومة بقضايا اجتماعية وثقافية ونفسية، تهدف إلى إظهار روح الاحتجاج ضد أشكال السلط التي تطال الإنسان. فعلى سبيل المثال الاحتجاج ضد السلطة الذكورية في الرواية» النسائية» لا يسمى تمردا، بل تظل رؤية أسميها احتجاجية لا ترقى إلى موقف تمردي، يحطم مفهوم هذه السلطة من داخل الكتابة نفسها، أي يحطم سلطة التجنيس الروائي نفسه. هناك شخصية « فضة» في جهة البوصلة، وشخصية «صبا» في الفردوس اليباب، وعند رجاء عالم في مسرى يا رقيب حالة من التمرد على مستوى الرؤية السردية وليس على مستوى الشخصيات. تمرد أعزوه إلى حالة الفوضى التي تخلقها رجاء ضد الوعي السردي السائد. إنها فوضى تعادل روح التمرد على مستوى الوعي الكتابي. ولعلك يا طامي تتذكر شخصية بازاروف في رواية توريجينيف «الآباء والأبناء» كيف استطاعت هذه الشخصية رسم التحولات الدقيقة للمجتمعات الأوروبية في القرن التاسع عشر بما يشبه الحالة التي نعيشها الآن. كذلك الأسلوب السردي البارودي الساخر الذي مهد لظهور شخصية المسخ لكافكا. ما أريد أن أقوله بالنهاية هو أن التمرد وثيق الصلة بخلخلة تصوراتنا عن الكتابة السردية التي هي بدورها ترتبط بسلطة النوع التي تحدثنا عنها سابقًا. ولكن هل ينبغي التعميم هنا؟ لا أظن نحتاج- على الأقل بالنسبة لي- إلى استقراء دقيق للمشهد الروائي المحلي، خصوصًا في وجود تسارع معدلات الإنتاج للرواية في السنوات القليلة الماضية.

■ النبرة الاحتجاجية في الرواية النسائية ضد السلطة الذكورية. هل تعود إلى أن تلك الروايات تدون سيرة نفسية لذوات مرهقة قبل النص. لذا يصبح النص الروائي هو أقرب للتنفيس أكثر مما يتكئ على لعبة الفن الروائي ؟

- بالتأكيد هناك نبرة احتجاجية تصاعدية كما تسميها ضد السلطة الذكورية، وهي نبرة تأخذ أشكالا متعددة من الظهور والتنوع في ساحتنا الإبداعية والفكرية تبعا لما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات تمس بالدرجة الأولى المسائل الحقوقية المتعلقة بالمرأة. وهي في ظني نبرة لم تزل حبيسة الدوائر المغلقة على نفسها أو التصورات التي لا تنفك ترى في تلك المسائل الحقوقية مجرد ذات وليست موضوعا أيضا. مجرد ذات لا تعي أزمتها النفسية ولا الأخلاقية ولا التاريخية من العمق. ذات تتماهى تمامًا مع ذاتها بحيث يصعب عليها أن



ترى مرايا الآخرين بوضوح تام. بهذا الوضع وهذه الحمولات والسمات الثقافية، النساء دخلن في سياق الإنتاج الروائي المحلي. لكن ينبغي علينا الحذر كثيرا هنا لأن قناعتنا بهذه السمات قد تفضي بنا إلى نظرة اختزالية وسابقة ضد الرواية النسائية، وتجعلنا إلى إصدار الأحكام القيمية أقرب. فالكتابة الإبداعية مهما كانت الذوات التي خلفها كانت تتسم كما تسميها بالمرهقة أو بمجرد تنفيس، فهي لها طرق ملتوية للتعبير عن نفسها، يصعب علينا بعض الأحيان احتواء الأسباب الحقيقية التي تجعلنا نستطيع أن نكشف عن السمات الروائية وفق النظرة السابقة. نص رواية» الآخرون « دليل على ما نقول. فهو بالتأكيد لا يخضع لتلك السمات التي ذكرناها لأسباب ليس هنا مجال ذكرها، له سياقه الثقافي والاجتماعي الذي يعطي خصوصية أسبابه. صحيح أن سمة التنفيس تكاد تكون لصيقة بالأصوات النسائية الروائية في مجملها، لكنها ليست السمة الوحيدة، وكذلك ليست السمة الأهم على صعيد الفهم الوجودي والحياتي للكتابة الإبداعية نفسها.

■ **الحديث عن الآخر في الرواية السعودية له مستويات متعددة.. وسؤالي يتجه إلى مسألة محددة. هل شعرت بحالة تباين في الرؤية للآخر بين الروايات التي صدرت في التسعينيات والروايات التي صدرت ما بعد الألفين ؟**

- الآخر كما قلت له مستويات متعددة تستعصي احتواءه بالكامل خصوصًا إذا ما حاولنا استخلاصه من تلاوين اللغة الإبداعية وثناياها ودهاليز تعابيرها الكثيرة. عموما هناك مبدئيا تباينات ووفق رؤيتي واطلاعي على بعض الإصدارات الروائية سواء في مرحلة التسعينيات أو مرحلة ما بعد الألفين لم تصل تلك التباينات في تناول وفهم الآخر إلى حدود مفصلية، وإن كنت أنظر إلى مفهوم التحقيب الزمني بريبة كبيرة في فهم الظواهر المتعلقة بالإبداع نفسه ومحاولة تفسيرها من خلاله. بالتأكيد شكلت أحداث الحادي عشر من سبتمبر وتداعياتها انقساما حادا في الوعي الإبداعي، وجعلت منه آلة متحركة في إنتاج الأسئلة تلك المتعلقة بالآخر المختلف في الدين واللغة والقومية والاثنينية. سابقا قبل تلك الأحداث كانت النظرة إلى الآخر لصيقة بالتاريخ كما هي روايات غازي القصيبي، وبعض روايات تركي الحمد وعبده خال. أي إن استحضار الآخر لم تكن دوافعه ولا مبرراته في تلك الروايات لها علاقة بقوة الضغط التي تمارسها الأحداث في الواقع الخارجي على المبدع، بل

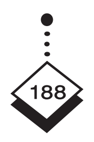


هي خاضعة بالدرجة الأولى لخيارات المبدع نفسه في كيفية استحضار هذا الآخر في بعض رواياته. بخلاف كيفية حضور الآخر في روايات ما بعد الحادي عشر من سبتمبر كما أحب أن أسميها لأنها أخرجت ساكن القمقم من مخبئه، وجعلت من فهم الآخر هو الهاجس الذي يعتمل في قلب الروايات بصور متعددة. هذا الخروج من القمقم كانت أبرز دوافعه وأسبابه هي بالتأكيد أحداث الحادي عشر من سبتمبر. قد تكون هذه الدوافع والأسباب مدفونة تحت تراكمات من دوافع أخرى وثيقة الصلة بالأبعاد الجمالية للغة أو بموقف الروائي من وظيفة الرواية نفسها مثل رواية ميمونة لمحمود تراوري، أو جاهلية لليلى الجهني أو فخاخ الرائحة ليوسف المحيميد، إلا أن السياق العام للإنتاج الروائي المحلي يفرض علينا إيجاد تلك الصلة الوثيقة بين الأثر السياسي من جهة وتداعياته على التصورات الوظيفية للأدب في ذهن الثقافة المحلية بشكل عام من جهة أخرى.

■ **كيف تجد التكنيك الذي يعتمده الروائي المحلي.. هل تجد هناك حرفية عالية في هذه المسألة؟ وهل هناك روائي محدد تجده الأعلى تكنيكًا من الجميع ؟**

- لا أريد أن أصدر أحكاما فنية مطلقة دون استقراء تام لكل ما أنتجته ساحتنا من روايات، وهذا أمر لا أدعيه يا طامي، لكن حسب ما قرأت لم أجد تمايزا في مسألة التقنيات السردية. لقد ظل استخدام ضمير المتكلم هو المهيمن والطاغي في أغلب الروايات، ورغم وجود تقنيات زمنية عالية في التوظيف السردي إلا أنها تفتقر إلى بقية العناصر الأخرى في تفعيل مثل هذه التقنية كالبعد المكاني، وعلاقته بالشخصيات ومدى تناميها من العمق. عموما بالنهاية لم ترق رواياتنا وفق قراءاتي إلى مستوى رواية واحدة من روايات ماريو بارغاس يوسا.

■ **إن كان الشاعر السعودي قد تورط في لعب الدور الرسولي. فهذه مسألة قد يكون لها مبرر ما. ولكن أن يتعاطى الروائي المحلي مع السرد بذات الرؤية التي يكتب بها الشاعر في تصوري غير مبررة إطلاقا. لذا نجد الكثير من الروايات المحلية تأخذ الشكل التبشيري حيث يأتي السرد من علو. كيف ترى هذه الحالة التي اعتقد بأنها جاءت من**



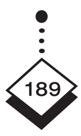
ذات الرؤية التي يكتب بها الشعر وصرنا نلحظها في السرد؟

- صحيح أن اقتران الشعر بالنبوة كان في قلب التصورات والرؤى التي حكمت بعض التجارب الشعرية في مشهدنا المحلي، وبالتالي إلى أنفسهم بوصفهم يمتلكون«حسًّا تاريخيًّا» حسب تعبير الشاعر إليوت، يتفوقون به على أقرانهم من عامة الناس. هذا الاقتران بالنبوة له تاريخه وحضوره في الشعر العربي الحديث وثيق الصلة بالشعر الأوروبي. وصحيح أيضا أن هناك روايات محلية سقطت في فخ التماهي بين شخوص الرواية من جهة، وبين موضوعها من جهة أخرى كما في سقف الكفاية، وصوفيا لمحمد حسن علوان، أو جاهلية لليلى الجهني. هذا التماهي هو من طبيعة شعرية. أي إن هناك وجهة نظر واحدة مهيمنة على السرد وكأننا إزاء سرد شعري وليس روائياً. كل هذا صحيح، لكن الأزمة في تصوري في اشتباك هذه الرؤى بعضها مع بعض، أبعد من ذلك، تكمن في أزمة تصوراتنا حول الكتابة. الأدب المحلي على العموم يصدر عن رؤية واحدة، نتيجة عوامل عديدة منها ما هو سياسي ومنها ما هو سوسيولوجي وعقائدي، ومنها ما هو ذاتي متعلق بالمبدع نفسه. وموقفنا من الكتابة له علاقة بتلك الرؤية بالتأكيد.

وتفكيك هذه العلاقة والكشف عن سماتها من العمق، سيفضي حسب قناعتي إلى إثارة قضايا جوهرية تمس ثقافتنا المحلية، من قبيل التصورات التي ينتجها خطاب السلطة بجميع تشكلاته وأنواعه داخل المجتمع للأدب على سبيل المثال. أو علاقة مؤسسات السلطة بالكتابة وقيمتها التعليمية. وهكذا إلى آخر القضايا الملحة في وقتنا الراهن.

■ **الرواية السيكولوجية، التي تعتمد على قراءة الذات وتتوغل في الأبعاد النفسية للشخصية الروائية ربما شبه غائبة عن المشهد المحلي. هل ترى بأن غياب الرواية السيكولوجية يعود إلى أن الروائي منجرف وراء لعبة كشف المستور في المجتمع وبالتالي سقط البعد النفسي في الرواية المحلية ؟**

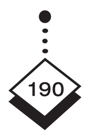
- هناك مفارقة في هذا الجانب، على الرغم مما نلاحظه من طغيان الأنا في السرد الروائي وهيمنة مؤثراتها على مجمل السرد، إلا أن هذا لم يتح لها التعمق في الأبعاد النفسية وتحليلها بطريقة حفرية، ينسجم مع كمية هذا الحضور أو الطغيان في السرد. وهذا بالتأكيد



انسحب على أغلب الشخصيات في الرواية المحلية. ربما أحد أسبابه ما ذكرت، لأن هامش المسكوت عنه في مجتمعنا تراكم كثيرا، وأصبح ضاغطا على الشعور الاجتماعي، ولا بد له من الظهور، وكانت الرواية هي الأقرب. هذا واحد من الأسباب، وهناك أخرى، أهمها فقدان المجتمع لحراكه الطبيعي، أي مجتمع بلا حوار سينعكس بالتأكيد على أدبه. لكنني أظن أن هناك استثناءات عديدة استطاعت من خلالها الرواية المحلية أن تتجاوز هذه المفارقة كرواية ميمونة لمحمود تراوري، والآخرون لصبا الحرز، وبحريات لأميمة الخميس. هذه الاستثناءات تأتي في سياق طبيعة المجتمع السعودي الذي هو شديد التنوع حد التنافر، وهو مفتوح على حركة التاريخ التي هي وثيقة الصلة بالتقاليد الدينية الإسلامية.

المصدر:

جريدة الرياض : الخميس ١٥ محرم ١٤٢٩هـ ـ ٢٤ يناير ٢٠٠٨م ـ العدد ١٤٤٥٨.



الناقد علي الشدوي

الرواية بنت المدينة.. ومعظم روائيينا ذوو أصول قروية

يعتبر الناقد علي الشدوي ناقدًا إشكاليًا يتصادم بوعي مع مسلمات المشهد الثقافي حيث يرى أن النصوص النادرة هي النصوص التي تستند إلى ثقافة العلاقات، النصوص التي تعنى باكتشاف العلاقات بين المرئي والمخفي. وكذلك يعتقد أن حضور المرأة في قصيدة الثمانينيات هو مجرد حضور شكلاني. وبالإضافة إلى آراء أخرى عن المهمل في قصيدة وعن ارتباط اللغة بالمجتمع كان لـ الاقتصادية هذا الحوار مع الناقد علي الشدوي:

■ **كيف ترصد التباين بين حضور المرأة في قصيدة الثمانينيات وقصيدة النثر؟**

- يفترض سؤالك أن هناك تباينا في حضور المرأة في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، فيما يتعلق بحضور المرأة في قصيدة الثمانينيات، لا أعتقد أن حضورها كان مميزا، فالمرأة بقيت هي المرأة كما تحضر في النصوص الشعرية القديمة، ولم تحولها قصيدة الثمانينيات إلى كائن إشكالي، لقد ظلت المرأة في قصائد تلك الفترة تحضر لكي يقرأها الرجل، وهي في حضورها بهذه الصورة لا تختلف عن المرأة التي حضرت في مقدمات النصوص الشعرية القديمة، هكذا هي فضة في قصيدة الثمانينيات، لا تختلف عن فاطمة في القصيدة الجاهلية، مجرد امرأة تحضر في نص شعري لكي تقرأ أو تلقى على رجل، ومن ثم فحضور فضة على سبيل المثال لم يعد هيكلية مفاهيم القارئ عن المرأة، ولم تحضر لكي نعرف كيف ترى العالم، ولا كيف تسوس حياتها اليومية، إنني أشعر وأنا الآن أراجع صورة المرأة في قصيدة

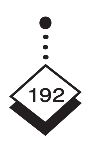


الثمانينيات أن شعراء تلك المرحلة لم يستطيعوا مجابهة تصور حضور المرأة في النصوص الشعرية القديمة، فكرة أن حضورها كأنثى يعني أنها محبوبة، وربما رمز للخصوبة والثراء. الفكرة ذاتها تنطبق على حضور المرأة في قصيدة النثر، مع فارق بسيط لا يكاد يلحظ، هو أن صورة المرأة الكلية تفككت؛ لكي تَحْضُرَ أشياؤها أو ما يجعل منها امرأة، شعرة واحدة منها، أو حتى بقايا من رائحتها، مع حضور ذي شحنات عاطفية أقل، وادعاء باستخدام لغة شعرية محايدة.

■ **على المستوى المحلي هل هناك من نجح في توظيف اللغة في السرد؟**

- إذا كنت تقصد المعادلة بين تشغيل اللغة وبين احتمال السرد لذلك، أقول نعم، عبد الله باخشوين نجح في ذلك، وقد أشار الدكتور معجب الزهراني إلى ذلك في دراسة ممتعة عن اللغة الحلمية والهذيانية في مجموعة (الحفلة)، فالثيمة المركزية في هذه المجموعة هي وضعية نموذج إنساني يعيش ويعاني أقسى حالات الشقاء والبؤس المادي والمعنوي والعاطفي والروحي، يعاني الفقر والاغتراب والعزلة والخوف، ويبدو يائسا من أن يخرج من هذه الوضعية المأساوية، هذا النموذج الإنساني هو الذي اقترح لغة المجموعة المضطربة والمفككة التي تصدر عن أصوات ونماذج تعيش حالة اختلال واعتلال.

سأذكر أيضا جار الله الحميد لا سيما في مجموعته (رائحة المدن) فلأن حياة الناس تخلو من أي انشغالات لغوية جمالية، أو على الأقل تشتغل بالحد الأدنى والضروري منها، فقد خلت قصص المجموعة من أي انشغالات جمالية، فتحويل السرد إلى أساليب بلاغية نادر جدا، وحتى لو حدث فإن البلاغة تشتغل في مستوى لا نشعر فيه بأي نشوز، لقد تحولت اللغة من أن تنشغل بذاتها (البحث عن جمالياتها بمعزل عما تريد إيصاله) إلى اكتشاف الحياة التي نعيشها حيث (تسجل) ما يجري من غير أن تحوله إلى أسلوب منمق يصرفنا عما تسجل، إن وعي جار الله الحميد بمتطلبات السرد جعله يتناسى ما تعودنا عليه من تحويل تجارب الحياة المسرودة إلى أساليب بلاغية، وحينما تخلى جار الله الحميد عن انشغالات اللغة



الجمالية فإن ذلك التخلي جعله مخلصا للقصة، حيث تفرغ لما يسرد، ولتركيب الحوار.

■ محمود تراوري كنموذج سردي محلي، هل نجح في أسطرة عوالم ميمونة؟

- الأسطرة تستخدم في هذا السياق بمفهومها العام، أنا أتبنى تعريف مرسيا إلياد للأسطورة من حيث هي إعادة سرد لحدث بدئي، واستنادا إلى هذا التحديد سأخرج رواية ميمونة من أن تكون أسطرة عوالم، لا أشك في أن تجربة الصديق محمود تراوري يجب أن تقدر وهو يقدم عوالم جديدة، وأن تحترم في مستويات عدة كالحيل السردية وتقنية الكتابة، لكن وبشكل عام قد يتحول الاتكاء على اللغة إلى أن تظهر في نبرة جازمة وخادعة، أو نبرة فاتنة تستند إلى غنج الكلمات المعبرة والموحية.

■ وهل هشاشة الشخصيات في الرواية المحلية هو نتاج الاتكاء على اللغة؟

- لا أعرف ما إذا كانت كلمة (هشاشة) يمكن أن تتواءم مع ما تسأل عنه، لكن من المهم أن تبنى الشخصيات الروائية وتكون باللغة التي يتعرف من خلالها الناس على أنفسهم، وبالطريقة التي يتصورهم بها الآخرون، لا أريد أن أحدد شخصية روائية، لكن بإمكان القارئ أن يختار أي رواية سعودية يصادفها، وسيجد ضعفا في الحقيقة الكاملة عن الناس، الحقيقة التي يشعرون بها في دواخلهم، وحقيقة ما يحيط بهم، كل هذا الضعف ربما يعود إلى أن الروائي يسره أن يصف ببلاغة أي شيء في الشخصية، بشرط أن يكون الوصف متأنقا، الأمر الذي جعل الشخصيات الروائية أشبه ما تكون بتجميع لإشارات شكلية.

■ هل في ذاكرتك شخصيات روائية أو قصصية محددة من الرواية أو القصة المحلية؟

- هناك عدة متغيرات تتحكم في بقاء الشخصية الروائية في ذاكرتي وربما في ذاكرة أي قارئ، أحيانا أصادف شخصية أجد فيها نتفا من سيرتي الذاتية، أو أكتسب من تصوراتها وحواراتها تعليقات مفيدة على ما أعرفه من الحياة، أو أنني وأنا أتابعها أشعر أن معرفتي بنفسي قد تزايدت، لا أعرف ما إذا كان لاحتفاظ ذاكرتنا بالشخصيات علاقة بخبرتنا بالجميل في



الفن، وإشارتها إلى شيء لا يقع في مجال ما نراه على نحو مباشر، أو نفهمه على نحو ما يكون أمامنا، إنه يعرض شيئا ما من ذلك النوع الذي نكون على معرفة به من قبل.

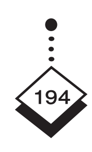
على كل يوجد العديد من الشخصيات التي تحتفظ بها ذاكرتي، يكفي هنا أن أتذكر (درويش) و (العجوز نوار) في الموت يمر من هنا عبده خال، أو أتذكر عبده اليمني في قصة (الروب.. يا دكتور) لعبد العزيز مشري الذي يدور بينه وبين الراوي. هكذا هي الشخصيات التي تبقى في ذاكرتي لا علاقة لها أحيانا بضخامة العمل أو ثرثرته.

■ **كيف هي رؤيتك لليومي والمهمل في قصيدة النثر؟**

- أعتقد أن قصيدة النثر يلزم أن تكتب وفق تصور ينتمي إليها هي، ولا ينتمي إلى أشكال شعرية غيرها، وبهذا فإن ما تعورف عليه من تنكر قصيدة النثر للموسيقى الخارجية، والتخريب الحيوي المقدس للغة كما يعبر عنه أحد شعرائها، ليست إلا خصائص شكلية ظاهرة، بينما الأهم هو التصور الذي تكتب في ضوئه.

هنا وأنا أدافع عن أن تكتب الأشكال الشعرية ومنها قصيدة النثر في ضوء تصور ما لطبيعتها وليس لشكلها وحده، سأتوقف عند ما أعتيد على تداوله بين مبدعيها ونقادها من أن قصيدة النثر تهتم باليومي والعادي والهامشي، فيما أتصور لا يعني الاهتمام باليومي والهامشي والعادي مجرد الوصف، وإلا لجاز لنا أن نصف شعر بشار بن برد بذلك حينما تحدث عن ربابة التي تصب الخل في الزيت، وعن دجاجاتها العشر وديكها الحسن الصوت.

يكمن الاهتمام باليومي والهامشي في التصور الذي يتحرك خلفه، في التوجه البصري، وفي عودة الشعر إلى الأرض بعد أن كان فترات طويلة بعيدا عنها، والنتيجة المباشرة لهذا التصور هي أن الشاعر لم يعد متاحا له أن ينتظر الإلهام، أو أن ينتظر قوى غيبية تملي عليه القصيدة، أو أن يجلس على مكتبه أياما في انتظار ما يهبه الوقت، بل يكمن الاهتمام باليومي والعادي والهامشي في أن يتعلم الشاعر كيف يرى من أجل الخروج بمعنى لهذا الوجود لقد بينت دراسات مهمة ورائدة في ميكانيكا الإدراك، كيف أن تصوراتنا التي تعارفنا عليها تقيد حدود نظرتنا إلى العالم من حولنا، وأن خبرتنا البصرية التي ألفناها يمكن أن تشكل



أذهاننا، وتقيد قدرتنا على إدراك الأشياء، وكيف أننا في حياتنا العملية نقوم باستمرار بتقليص الإمكانات غير المحدودة للإدراك إلى واقع إدراكي معين؛ لأننا نتبع حرفية معرفتنا عن العالم إذا كان ذلك كذلك فالاهتمام باليومي والعادي والمهمش يعني أن يتخلص الشاعر من تكيفه مع الآخرين في إدراك ما يحيط به، وأن يتخلص من اتفاقه معهم فيما يمكن أن يراه، ومن المفاهيم المتعارف عليها التي تقيد وعيه وإدراكه، إنني أعتقد أن الاهتمام باليومي والهامشي والعادي هو تصور يكمن في الاكتشاف التدريجي لما حولنا الذي يظل قائمًا كما هو، فأن نألف شيئًا غير أن نعرفه، وإذا ما أخذت في الحسبان النواحي التاريخية فإن الفن ومنه الشعر كان من المقدمات التاريخية لحركة العلم الحديث، بتحويله الاهتمام من السماء إلى الأرض.

■ **حالات اليومي والمهمل في قصيدة النثر هل تنتج خصوصية تمثل البعد المحلي للقصيدة المحلية؟**

- إذا كنت أتصور أن اليومي والهامشي والعادي في قصيدة النثر يجب أن يكون تعبيرًا عن وعي الشاعر البصري، فإنه يبدو صحيحًا كما يقول أحد الدارسين أن الناس ولزمن طويل جدًا لم يلقوا نظرة فاحصة على بيئتهم اليومية، ولم يروا فعلا ذلك العرض الدائم للحشود التي تدور في شوارع ضيقة متبادلة النكات، والإيماءات والمغازلات، لم يروا جمال ضوء الشمس والظل، جمال الغدير وأوراق الشجر، فأن يكون أمام عين المرء شيء لا يعني بالضرورة أنه يدركه، ناهيك عن أن يعرف تأثيره الوجداني، للأسف توجد تجارب فردية. أما البقية فتدوير التجربة، حيث الجميع يستنسخ بعضه بعضا. ومن ثم أصبحت تجربتنا نسخًا كربونية متشابهة.

■ **ترى أن ثيمة الموت واضحة لدى عبده خال.. كيف ترصد ملامحها في أعماله ؟**

- أعتقد أنه (بورخيس) الذي قال: إن ما يكتب هو تنويع على (ثيمات) محدودة ومنها الموت. لكن وبشكل عام فالبشر لم يكن بوسع التصورات المختلفة للموت أن تلطف وعيهم الحاد بالفناء، وبالتالي فلم يتصوروا الموت نوما يحفه السلام، وليس الوجود الأفضل أو الأكثر سعادة في العالم الآخر. روايات عبده خال تسير في هذه التصورات، ويمكن أن يشكل



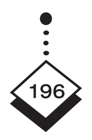
الموت في رواياته موضوعًا لأطروحة جامعية مهمة، لا سيما أن رواياته ثرية بالموت الذي أتصور أنه يشكل مفتاحًا أساسيًا لقراءة رواياته كلها.

■ **قلت إن هناك مدنا تنتج روايات ومدنا أخرى تنتج روايات سيرية. هل لا تزال تؤمن بتلك المقولة؟**

- الرواية بنت المدينة، ولا أتصور أن لدينا الآن مدنا بالمعنى الذي تشير إليه مدن كجدة أو مكة في بدايات القرن العشرين، ما يوجد لدينا الآن مدن تريفت، أو قرى تتواجد في محيط جغرافي واحد يسمى مدينة، لا يوجد لدينا (عالم روحي للمدينة)، العالم الذي يشير إلى تفوق الجمهور الذي تتوجه إليه اللغة، كما لو كان ذلك الجمهور قاضيا يصدر الحكم، العالم الذي يشير إلى الشفافية في المظاهر الاجتماعية، وإلى تدوين القوانين، وإلى نزع القداسة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وعلى نشر المعرفة، المعرفة المفتوحة والمعلنة لصالح الجميع وتحت تصرفهم، بإمكان القارئ أن يعود إلى فصل بعنوان (العالم الروحي للمدينة) في كتاب أصول الفكر اليوناني، وسيجد أين مدننا من مفهوم المدينة التي شكل ظهورها حدثا حاسما في تاريخ الفكر البشري. إن أغلب روائيينا من ذوي أصول قروية، والرواية التي كتبوها فيما أتصور هي رواية أمانيهم وأوهامهم وما لم يتوافر لهم في المدينة التي هاجروا إليها، هنا يحق لي فيما أعتقد أن أتحدث عن المدن التي تنتج روايات والمدن التي تنتج روايات سيرية.

المصدر:

جريدة الاقتصادية : ١٩ يوليو العدد ٤٢٩٩.



علي الشدوي:

(سماء فوق إفريقيا) ليست رواية بالمفهوم المتعارف عليه، لكنها محاولة لتأمل الحياة (هناك)

■ **الناقد علي الشدوي يصدر رواية «سماء فوق إفريقيا». يشارك في أمسية قصصية. ما الذي تغير في قناعات الناقد علي الشدوي، وأصبح يقدم المبدع في داخله الآن؟**

- ما حدث ليس تغيرا في القناعات، فأنا ما زلت أرى نفسي قارئا أكثر منه كاتبا ومتذوقا أكثر منه ناقدا، لكن أحيانا نجلس لنكتب شيئا فنكتب غيره، يقال إن ديستويفسكي جلس ليكتب مقالا تعليميا يحارب الإدمان على الكحول في روسيا فكتب رائعته (الجريمة والعقاب)، بالتأكيد لست كديستويفسكي، لكنني أردت أن أدون شيئا عن شرق إفريقيا، شيئا يشبه ما كتبه إلياس كانتي في مذكرات رحلته إلى مراكش. لقد فتنت بتلك المذكرات وما زلت آمل أن أعيد كتابة ما شاهدته في شرق إفريقيا على غرارها، حياة مرصودة بوضوح وبساطة ودقة وبذهن منضبط في لحظات فريدة ومنتقاة. على كل حال، ربما لا ينظر البعض إلى (سماء فوق إفريقيا) على أنها رواية بالمفهوم المتعارف عليه، لكنها محاولة لتأمل الحياة (هناك) بطريقة تجعلها لا تحيل إلى شيء وراء كتابتها، في الوقت الذي تعبر فيه عن (هناك) إلى حد أنه ليس ممكنا الإمساك بما يمكن أن تحيل إليه. وأنا أكتبها كنت فيما يشبه مختبرا إبداعيا أختبر فيه كل شيء، أسرد وأتأمل وأجرب الكلمات والتعبيرات، في البداية لم أفكر في نشرها، نظرت إليها على أنها متعة إلى جانب عملي في إنجاز كتاب (جماليات العجيب والغريب) وبعض الدراسات والقراءات التي تلقى أو تنشر هنا أو هناك. بعد أن انتهيت من كتابتها

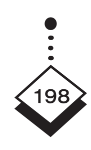


أطلعت عليها بعض الأصدقاء، شعرت أنهم لم يتحمسوا كثيرا لها. كالعادة هناك (لكن) بعد كلمة (جيدة) لكن يحيى سبعي كان الحاسم، حملها معه إلى بيروت وعرضها على أكثر من دار نشر، أيضا لم تتحمس لنشرها تلك الدور، ولم أكن أرغب في دفع أي مبلغ، بقيت معه ما يقارب السنة حتى هاتفني بأن مشروعا يقوم عليه الأستاذ عادل الحوشان سيتبنى نشرها. فرحت وفي الوقت ذاته قلقت، قلقت لأنني لم أكن واثقا من أنها يمكن أن تستحق أن يدشن بها مشروع رائد كمشروع (طوى)، الآن لا أعرف ردود أفعال القراء عليها، وإن كان هناك ردود أفعال من أصدقاء في مصلحة الرواية، أحد الأصدقاء قال إن هناك قارئا سيعيد قراءتها، قلت له يكفيني هذا القارئ.

هل أفضي لك بسر؟! أردت أن أكتب ما لم يكتبه (عصفور) بطل رواية (هموم شخصية) للياباني (أوي كنزابورو) الذي جمع العدة ليؤلف كتابا عن إفريقيا لكن مولوده وظروف ولادته منعته من الذهاب إلى إفريقيا لتأليف الكتاب بالرغم من شرائه حتى الخرائط. أعرف أن عصفور لن يذهب قط إلى إفريقيا بالرغم من وجوده حيا في الرواية، وأنا الذي ذهبت وألفت، والمشروع ما زال مفتوحا، فربما أعود يوما إلى كتابة (سماء فوق إفريقيا) العنوان الذي اختاره (عصفور) كما يستحق أن يكتب.

■ **عوالم «سماء فوق إفريقيا» تنحصر في رجل يركب الحافلة التي تتجه إلى حي بلبلة، ويتأمل الوجوه، ثم يدون هواجسه. لماذا هذا العالم الضيق لبطل الرواية؟**

– منذ فترة طويلة وأنا مشغول بالوجوه، هناك أصدقاء اطلعوا على نصوص قصيرة تصب في هذا الاتجاه، أحدهم عبده خال الذي شجعني على الاستمرار في كتابة تلك النصوص، وفي جلسة خاصة منذ سنوات طلب منا أنا وأيمن يسري أن نتحدث عن الوجوه بحكم أن أيمن اشتغل عليها تشكيليا فترة ما. أعتقد أن الوجوه تختصر البشر: أحزانهم وأفراحهم، علتهم وصحتهم... الخ هي هويتهم، والقدماء حينما يريدون محو هوية الشخص يمحون وجهه. لقد اعتقدت وأنا أكتب الرواية أن التركيز على الوجوه وتأملها سيغني عن الإسهاب في وصف التكوينات الاجتماعية والنفسية والجسدية للشخصيات؛ فوجوههم تختصر هذا كله، لست واثقا من أنني نجحت في هذا، لكنني اعتقدت أنها فكرة يلزم أن ينتبه إليها الروائيون، نحن نعرف الآن وتحديدا في الحياة و في الرواية أن (أنا) الشخصية أي عالمها الداخلي أو



(فعلها) أي عالمها الخارجي وما يترتب عليهما هو ما يميز أحدنا عن الآخر، أو شخصية روائية عن الأخرى وعلى احدهما أو هما معا يشتغل الروائي، وما يترتب على ذلك من وصف نفسي أو اجتماعي أو جسدي الخ.

ولكي أخرج عن هذين فالوجه هو الأفق الذي يمكن أن يتيح لي مجالا آخر للاشتغال على ما يميز الإنسان، لأن قيمة الوجوه تكمن في أنها تميز وتشير معًا إلى الإنسان، وهي علامات مرئية تجعلنا نعرف أسرار الآخرين الداخلية والخارجية، وبالتالي فخاصية الوجوه ليس في أن نراها فحسب، إنما أيضا في أن نؤولها، وتأويل وجه ما وتأمله يعني أنه يحيل إلى شيء مختلف، بهذه الأفكار تقريبا تعاملت مع الوجوه الإفريقية، تعاملا يمكن أن أوصفه بمن يتعامل مع أسرار تحمل ذاتها على السطح.

■ **بطل الرواية رجل مثقف... وبرغم عمق فلسفته لا يمكن أن نحدد مواقفه من الأشياء. لكنه يخضع لغرائزه حيث تنحصر علاقاته بفتيات حي بلبلة. ألم يكن لهذا البطل سعة بأن يتساقى الحياة مع شخوص أخرى في تلك المدينة ؟**

– معك حق، هو لا يحدد موقفه من الأشياء، لكنه يتخذ موقعا متميزا يطل من خلاله على فجوات في إدراكه لنفسه، لقد كان وحيدا ومعزولا، والوحدة تحرك الغرائز المنسية، وتعيد إلى الذاكرة رغبات هامدة. هناك عمى أخلاقي مريع يصل فيه إلى حد الرعب، ويتخلص منه غالبا بما يريد أن يهرب منه، وأخطاؤه التي يقع فيها تولد لديه الرعب، وفي هذا كله مادة تدفعه إلى أن يفكر في الحياة أكثر من الكتب. تذكر موقفه من الكتب والقراءة ومن خلود الكتاب، هو موقف محصن من سفسطات الإنسان المثقف، يحاول من خلاله أن يبحث في الحياة وليس في الكتب، يبحث عن معنى أو بداية أو حتى بقايا عمل. لا أتذكر الآن من قال « إن الشخص المثار جدا هو أقل مهارة وهو يجري وراء اللذة دامجا كل الملذات التي يسبقها، وقد كان هو كذلك، لذلك لا نستغرب إذ انتهى مترددا وبطيئا وهرما كسلحفاة.

■ **ذو الإذا المقطوعة يتخلق في الرواية إلى ما يشبه اللغز. هو الشخصية الأكثر حضورا. دعني أسألك أي سر وراء تلك الشخصية ؟**

– أنت قلت يتخلق في الرواية إلى ما يشبه اللغز، هذا صحيح، لذلك فحل هذا اللغز



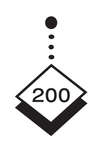
يفسده.

■ علاقة رجل مثقف بنساء من تلك الشريحة يخلق علاقة فيها الكثير من التناقض. لم نجد هذا التضاد. ولم نجد ما يمكن أن نسميه حضورا حقيقيا لملامحهن. هل يعود الأمر إلى فقر في تلك الشخصيات النسوية بحيث لا تتحمل سوى أن تكون حكاية عابرة ؟

- النساء هن النساء ؛ لذلك لا تضاد ولا تناقض، والحضور الحقيقي لملامحهن يكمن في وجوههن، لا أريد أن أعود إلى ما قلته سابقا عن الوجوه، سأكتفي فقط بهذا المقطع الذي ورد في الرواية... « مزيج غير قابل للمزج يجري في حي بلبلة، تلك هي الصيغة التي توصلت إليها، وأنا أتذكر بشرا يتبولون على طرف الطريق، ويسيرون شبه عراة، عور ومشوهون، .. ذابلة في قمصان وسخة، وأخرى مكتنزة في قمصان مغسولة ونظيفة، وجنات تنضح بالصحة، وأخرى بارزة من النحول، شفاه مصبوغة بألوان وردية وبنفسجية، وأخرى جافة ومتشققة، نساء قصيرات وممتلئات، وأخريات طويلات حتى أن رؤوسهن تبدو صغيرة لطولهن، قطط هزيلة تتمسح بالمارة، وأخرى وحشية تنظر بمكر من تحت الطاولات الخشبية المخلعة «

■ اللغة في الرواية أستطيع أن أقول إنها لغة دقيقة جدا. أشعر أن هذه الدقة جعلت مسألة التداعي في السرد محدودا. هل توافقني في هذا الأمر ؟

- لم أكن مهموما بالتداعي، التداعي يعني أن أسرد أفعالا وممارسات وأقوالا بغض النظر عن أهميتها أو قيمتها أو تنظيمها أو تسلسلها المنطقي في الرواية. ثم إني وبحكم تكويني اللغوي لا أميل إلى الانثيال اللغوي، أحب اللغة البسيطة والمباشرة، ولا أحب الكتابة بلغة طنانة، حينما أسرد أحب اللغة التي تعرف القارئ بما حدث وليس من أجل أن تؤثر عليه بلغة بليغة ومنمقة، اللغة التي لا تجهد القارئ بلغة متحذلقة، وتصف الأحداث وصفا مباشرا من غير أي رطانات بلاغية. أردت أن تكون لغة الرواية لغة حية وواضحة، ولا تستخدم الكلمات الغريبة أو الغامضة، وحاولت قدر ما أستطيع تجنب الألفاظ الكبيرة والمدوية، وأن أسرد ببساطة ومن غير أي تلوينات بلاغية، وان أستبعد من الكلمات ما هو فائض وغير ضروري، وأن أتجنب الكلمات التي تذكر القارئ بي أنا الكاتب. لم أكن أهدف إلى أن أحوز



إعجاب القارئ بمعجمي أو تركيباتي اللغوية، ولم أحاول أن أقنعه بهذا النوع من اللغة، بل حاولت أن أسرد ببساطة ووضوح وتواضع وحيادية، وهي طريقة ما زلت أعتقد أنها تساعد القارئ على أن يتعرف ما يدور ولا تعطي وزنا أكثر من اللازم لغير ذلك. ولكي أحتفظ باهتمام القارئ استخدمت الأفعال الواضحة والمألوفة، وحاولت قدر ما أستطيع الابتعاد عن المصطلحات والمفاهيم ما لم يوجد حاجة ماسة إليها في الرواية.

■ **هناك تكرار في الرواية. ذكر ملامح الفقر والبؤس والحياة التعيسة. هل شعرت أنك تكرر تلك المفردات ؟**

- لا. لم أشعر، ربما لتركيز اهتمامي على البسيط كما قلت لك، وعلى كل حال فأحيانا تستخدمنا الكلمات من غير أن نشعر، نكررها من غير أن نعرف أننا نكرر، لذلك فنحن بمعنى ما ببغاوات.

■ **بعد قراءة الرواية. هل سيجد القارئ مغايرة بين الآخر الأوربي، الآخر العربي في رؤيتهما للمكان الإفريقي؟**

- هذا سؤال دقيق ومهم، سأتركه للقارئ الذي قرأ إنتاجين : العربي والغربي عن إفريقيا.

■ **المصدر:**

جريدة الرياض الخميس ٣ ربيع الأول ١٤٢٨هـ - ٢٢ مارس ٢٠٠٧م - العدد ١٤١٥٠



الناقدة شمس المؤيد

الروائيون الشباب رواياتهم سطحية وخالية من العمق الإنساني الذي تصنعه التجارب الحياتية

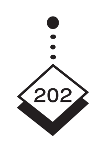
ترى الناقدة شمس المؤيد أنه لا بد من وجود التجربة لدى الروائي المحلي.. فالتجربة الحياتية أو النفسية الخصبة هي التي تثري العمل الفني. وتعتبر المؤيد أن مقاربة المكان لا بد أن تتم إبداعيًا استنادًا الى فهم لفلسفة المكان. وفي هذا الحوار لـ ليوم الثقافي تكشف لنا الناقدة شمس المؤيد الكثير من الرؤى تجاه المنجز الروائي المحلي:

■ **هل نستطيع القول إن هناك رواية محلية سوف تكتسب صفة الخلود.. ؟**

- الرواية الخالدة هي تلك التي تجري فيها أحداث منبثقة من غمار الحياة متشابكة في بنى وتشابكات معقدة.. وفي منعطفاتها يتداخل خلقاً وتأثيراً شخوص لهم بصماتهم وآثارهم، سلوكهم وتصرفاتهم... شخوصٌ مثلنا يؤدون أفعالاً يغيرون بها المسار المألوف، ويهتكون أستار الجمود والرتابة.. فتنفتح في ذاكرتنا دروب جديدة وخارقة لا يمحوها الزمن ولا تعبث بها الأيام.

إن الرواية التي يكتب لها الوجود اللامتناهي هي تلك الرواية المسكونة بهاجس الإبداع القوي.. التي تغوي القارئ بالقراءة أكثر من مرة، وفي كل قراءة يجد فيها متعة ورغبة في الوصول إلى أعماق النصوص، ويزداد اقترابا منها، ويشعر أنه يزداد فهما لذاته وللعالم من حوله.

إنها ذلك النوع من الروايات التي تنحو إلى ما يشبه تحرير الذات من مخاوفها ومعاناتها،



والتي تعمل على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة حتى في أكثر المشاهد تعاسة وبؤسا..

هي تلك التي تطرح قضايا جوهرية وهامة، وتعالج مشكلات إنسانية عامة، وتشرح وتفسِّر معاناة أبطال إشكاليين مهزومين في مجتمعات قاسية، مضطربة، موبوءة. وتحكي لنا عن أبطال مرهفي الحس منهمكين في بحث أعمى عن قيم نبيلة وأصيلة.

وأتمنى أن يأتي اليوم الذي نجد فيه ولو رواية محلية واحدة تحتل مكانها في عالم الخلود الأدبي.

■ **يبدو أن لك اهتماما بالمكان في الرواية.. كيف تجدين حضور هذا العنصر في الرواية المحلية.. ومن هو الروائي الذي استطاع توظيف هذا الجانب المهم في السرد؟**

- إلغاء المكان أو تعتيمه أو ترميزه يخلخل البنية الروائية، ويلغي الرابط الأهم بين الشخصيات والأحداث. أذكر هنا قولا معروفا لجاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) وهو (إن ذاكرة المكان هي ذاكرة الإنسان)... إذاً المكان في العمل الأدبي له أبعاده الجمالية والنفسية في بناء الرواية وتأصيل أحداثها... حيث المكان أحد عناصر ثلاثة رئيسة في تكوين النص الروائي.. هذه العناصر هي: الشخوص والزمان والمكان.

وباعتبار الرواية جنسًا أدبيًا مكانيًا كما هو معروف؛ فإن المكان في الرواية يتخذ على حد تعبير ميشال بيتور (ما يشبه مخيلتنا).. وهو يأتي عبر جملة من المحاور تُلم بالفضاءات الذاتية والاجتماعية والروحية والتاريخية، وليس هو الهيكل الموضعي، أو الوصف الخارجي للمكان؛ فالمكان الموضعي ليست له أي قيمة في العمل الأدبي.

مقاربة المكان لا بد أن تتم إبداعيًا استنادًا الى فهم لفلسفة المكان، بكل ما يشعه من معان واقعية وإيحائية ونفسية ورمزية، وإلا فإن المكان لن يكون سوى مجرد اسم يقصد منه الالتصاق بالواقعية ليس إلا.

من بين الروائيين المحليين الذين استطاعوا توظيف عنصر المكان أجد أن ليلى الجهني في روايتها (الفردوس اليباب) قد استطاعت إلى حد كبير إشعارنا بوجود المكان بدلالاته الموحية والمعبرة، أيضا محمد حسن علوان وفق إلى حد ما في تحديد مكان روايته (سقف الكفاية)... حيث استحضر الرياض بشوارعها وليلها وصخب شبابها وترقبهم وضجرهم



ومغامراتهم الليلية... كذلك إبراهيم الخضير في روايته (عودة الأيام الأولى) عايشنا معه شيئا من توتر مدينة الرياض وأهلها أيام غزو الكويت وما بعدها...

وهي أجمل رواية محلية بل خليجية كُتبت عن ظروف غزو الكويت وتأثيراتها على المنطقة برمتها في نظري.

هناك نورة الغامدي في روايتها (وجهة البوصلة) أجد أنها أجادت وصف الأماكن والقرى الجنوبية رغم أنها لم تسمِّها صراحة.. ولكننا شعرنا بها وارتحلنا مع شخوصها بين قراها الصغيرة ومزارعها وجبالها وبين مدينة (جدة) و(مكة).. وهذا جعلنا نلتصق ببيئة الجنوب كما هي بعاداتها وتناقضاتها وتشابك العلائق بين أهلها..

هذه الرواية بالمناسبة أجدها مميزة جدا ولو أنها لم تأخذ حظها من الاهتمام ومن قراءات النقاد واحتفاء القراء.

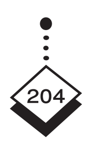
من بين الروائيين الذين اهتموا بتوثيق وتصوير المكان بحواريه وشوارعه الخلفية وأزقته الشعبية الروائي عبده خال خاصة في روايتيه (الطين) و (نباح).

وفي رأيي أن رجاء عالم هي أكثر من نجح في سكب نكهة المكان في رواياتها بطريقة أليفة وحميميَّة.. كما في روايتها (خاتم) حيث تتلألأ الأجواء التراثية المكيَّة القديمة التي تفيض بالروحانيات والأسرار والمعاني العميقة، وتتدفق بجمال خاص وخارق.

أحببتُ في كتابات رجاء تلك الفضاءات المكيَّة القديمة هذه بكل ما تستحضره من فولكلور محلي قديم يختلط بالمعتقدات الموروثة والأسرار والطلاسم. وأيضا لا ننسى المرحوم عبد العزيز المشري الذي اعتنى بوصف البيئة المحلية في كل كتاباته تقريبًا وتحديد المكان القروي ببساطته وسذاجة تعاملات أهله وطيبتهم.

■ **لديك رأي مفاده أن الروائي يجب ان يكون صاحب تجارب حياتية متراكمة.. حتى يستطيع كتابة الرواية.. ومع هذا نشهد هناك تجارب روائية في المشهد المحلي للكتاب من صغار السن هل هذا الشرط يخل بمنجزهم الروائي.. ؟**

-لا بد من وجود التجربة الحياتية لدى الروائي.. التجربة الحياتية أو النفسية الخصبة



التي تثري العمل الفني. من المهم جدا أن تكون الرواية مستندة إلى تجربة حياتية مثرية، وإلى المعرفة الإنسانية الواسعة أو العريضة التي تعتمد على موقف فلسفيٍّ واضح من الحياة. معظم الروائيين العالميين كانوا يمتحون من بئر تجاربهم الخاصة... هل كان هيمنجواي يستطيع أن يكتب رواياته العظيمة تلك عن الحرب لولا أنه كان يتحدث من تجربته الخاصة كمراسل حربي، وكذلك في روايته (الشيخ والبحر) كان يغترف من تجاربه وخبراته مع البحر خاصة بعد أن تقدم في السن وصار الصيد والبحر هما أكبر اهتماماته؟... الروائي الكولومبي ماركيز لو قرأت سيرته الذاتية (نعيشها لنرويها) ثم عدت إلى رواياته الشهيرة مثل (مائة عام من العزلة) و(الحب في زمن الكوليرا) لوجدت أنه يصف أحداثا عاشها أو عاش بعضها وسمع عن الآخر ممن عاشها قبله... وهكذا معظم من نقرأ لهم من عمالقة الرواية العالمية والعربية أيضا.

■ وماذا عما يكتبه الروائيون والقاصون الشباب برغم نقص التجربة الحياتية؟

- هم يكتبون روايات جيدة وقصصا مميزة رغم قلة خبراتهم الحياتية.. فهؤلاء طبعا لا بد أن نشيد بجهودهم الإبداعية.. ولكن رواياتهم وقصصهم تنقصها تلك النكهة التي تميز كتابات كتاب أكثر خبرة بالحياة منهم... قد تكون الرواية جميلة من ناحية اللغة المتدفقة، أو الأسلوب المتماسك، أو غنية بالشخصيات المثيرة للاهتمام، ولكنها تبقى سطحية وخالية من العمق الإنساني الذي تصنعه التجارب الحياتية... تلك التي تتحول في فكر الروائي إلى صياغة واقعية ملهمة ومثيرة للتأمل ودافعة للتفكير والإحساس بها من قبل المتلقي.

وفوق ذلك لابد من أن يكون للراوي رؤية فكرية عميقة وأن تكون لكتاباته دوافع أكبر من مجرد التسلية وترفيه القراء، وترصيع رفوف المكتبات باسمه. إن أهم مايميِّز الرواية عن أي جنس أدبي أنها أي الرواية. تقدم الأفكار في سياق إنساني وداخل إطار الأحداث والمواقف التي يواجهها الأبطال. والرواية الجيدة تجتذبنا إلى أعماق وعي الشخصيات التي قد نلتقي مثيلاتها في الحياة الواقعية فنعجز عن فهمها. ونحن نتوقع أن يمتلك الروائي مهارة الدخول إلى عمق الشخصية، وخاصة المعقدة منها والمركبة واقتناص المشاعر المختلفة التي تتصارع داخل الشخصية، وأن تكون لديه خبرة كاملة بالحياة التي يصورها، وقدرة على تجسيد مواقف الحياة المتناقضة أو المتشابكة وتصوير الحالات الشعورية المحيِّرة أو المربكة لدى



شخصياته المتنوعة، ويمتلك كذلك شيئًا من القدرة على التقاط ما ينبعث من خلال المواقف المختلفة من أفكار حيَّة، ومن انفعالات محتملة، وصراعات واضطرابات. إن لم يملك الروائي هذه القدرات والخبرات فكيف يمكنه أن يكتب رواية ناجحة.. ؟

■رواية زينب حفني (لم أعد ابكي) لماذا تجدينها مجرد حدوتة... ملامحها مستوحاة من الحكايات المصرية؟

- بالنسبة لرواية زينب حفني الأخيرة (لم أعد ابكي) ربما ذكرت مرة أنها تشبه حدوتة مصرية لطيفة في صياغتها... دعنا نستعرض أي حدوتة مصرية أو غير مصرية فسنجد أنها تدور غالبا حول ست الحسن والجمال التي تعاني وتقاسي حتى يأتي من ينقذها من معاناتها في نهاية الحدوتة وذلك بأن يأتي البطل التي هو إما (الشاطر حسن) أو غيره ليتزوجها فتتحول حياتها إلى أفراح ومسرات... ويعيشان في التبات والنبات ويخلفان الأولاد والبنات... وتوتة توتة خلصت الحدوتة.

رواية زينب حفني (لم أعد أبكي) تدور حول شيء كهذا وتنتهي بنفس طريقة (الحدوتة)... البطلة التي هي جميلة وطيبة وحنون ومن أسرة ميسورة ولديها أحلامها وتطلعاتها ولكن الحياة تعاكسها وتسبب لها مضايقات، وفي النهاية تنتصر وتصبح فتاة قادرة على التغلب على كل الصعاب والمشكلات... طبعًا نهاية رواية زينب لم تقل لنا صراحة كيف تخلصت البطلة من مآسيها ومشكلاتها، ولكنها لوحت لنا بنهاية مفتوحة توحي بالحب والأمل وبفرح قادم.. مما يعني ضمنيا زغاريد الفرح ثمَّ التبات والنبات والأولاد والبنات..

طبعا الحكاية كانت تحمل بعض البهارات و(التحبيشات) مثل التحدث عن قضية المرأة المظلومة في مجتمع قاس وغير عادل؛ هذا مع أن بطلتها التعيسة التي هي لفرط تعاستها تحتاج إلى توقيع والدها لتعمل بالصحافة، وصديقتها الأخرى الأكثر (تعاسة).. لأن أهلها القساة زوجوها لرجل غني جدا أكبر منها بغير إرادتها فتحولت إلى امرأة فاسدة.. !... هاتان البطلتان رغم أنهما مظلومتان وتعيستان لم تتركا شيئا لم تفعلاه في مجال اللهو والانطلاق وتكوين علاقات عاطفية وحميمية..

هذا هو ما أساء لهذه الرواية بشكل خاص.. فالكاتبة لم تكن مقتنعة أبدًا فيما أرادت



التعبير عنه أو تسليط الضوء عليه. لو أنها اختارت بطلة من غير بيئتها.. ممن يعانين فعلا من الظلم الاجتماعي ومن قسوة تعامل الرجال معهن حيث السجن في البيوت والحرمان من أبسط الحقوق الإنسانية، والاستيلاء على الراتب، والضرب والعنف الجسدي والنفسي الذي تتعرض له بعض النساء التعيسات فعلا- في مجتمعنا، والحرمان من رعاية الأطفال لمن لا تتحمل قسوة الزوج فتفر منه وتطالب بالطلاق... وأمور أخرى كثيرة من هذه النوعية المؤلمة التي يضج بها مجتمعنا، لو أنها اختارت لروايتها بطلة من هذه الشريحة المظلومة لصدقناها وتعاطفنا معها... أما تلك التي تلقي بنفسها في أحضان الخطيئة ثم تتذمر من اضطهاد المجتمع لها وعدم تسامحهم مع زلاتها وأخطائها فلا أظن أن شكواها تقنع أحدا. كقارئة لم تقنعني الكاتبة أبدا لا بقضية بطلتها ولابمعاناتها المصطنعة.

المصدر:

جريدة اليوم: الأحد ١٤٢٦/٦/٤هـ الموافق ٢٠٠٥/٧/١٠م



سالمة الموشي

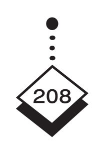
النصوص الانثوية كتبت للكتابة
والحضور في المشهد الثقافي وحسب

■ **«الحريم الثقافي» عنوان يبدو استفزازياً إلى حد كبير، هل تشكل دلالة العنوان رؤيتك للإبداع الأنثوي؟**

- ليس بهذا المعنى، فهو يكون استفزازياً إذا ما استمددنا كلمة (الحريم) من المفهوم الشعبي والدارج والذي يتعارف عليه العامة بأنه انتقاص من شأن الكائن الأنثوي وأنه لو أطلقت كلمة حريم على رجل لغضب أيما غضب. من هنا تبدأ إشكالية المعنى الظاهري لكلمة (الحريم) وذلك المعنى الحقيقي الذي شكل رؤيتي الخاصة للإبداع الأنثوي المحلي حسب المعنى الأصيل لكلمة ومفهوم الحريم والتي هي عند ابن منظور من الحرام أي الأشياء الممنوعة، لهذا أستطيع أن أقول: إن "الحريم الثقافي" الذي طرحته هو مرادف لمعنى الممنوع الثقافي وحول هذا المعنى تتشكل رؤيتي المطروحة في الكتاب.

في السنوات الأخيرة لاحظنا صدور الكثير من الإصدارات النقدية الذكورية التي تلامس الخطاب الأنثوي الإبداعي. ككتاب "المرأة واللغة" لعبدالله الغذامي و"سادنات القمر" لمحمد العباس وكتاب عالي القرشي "المرأة والنص".. سالمة الموشي في "الحريم الثقافي" ماذا قدمت من رؤية مختلفة كامرأة تلامس هذه المنطقة الإبداعية؟

ما طرحه كتاب المرأة واللغة للغذامي أو سادنات القمر للعباس أو المرأة والنص للقرشي هو مما لا يمكن تجاوزه في المشهد النقدي فيما يتعلق بنص المرأة، والنقد أيًا كان ذكوريًا أو أنثويا هو في نهاية الأمر ليس إلا تمهيدًا للتغيير ودافعًا لطرح الأسئلة الحقيقية، وتحريضًا



على المتغير، في الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول) رؤية واقعية لعوالم أنثوية أنتمي إليها نفسيا وجسديا وفكريا وهو فارق التجربة بين رؤيتي ورؤية الآخرين في إعادة طرح الأسئلة للوقوف على حقيقة الانحباس في ذاكرة الحريم، والتوقف الجدي عند فكرة أن من ينتج النص عليه أن ينتج المتغير.

■ في المشهد الثقافي الإبداعي هناك أطياف إبداعية نسائية متباينة على مستوى القناعات الفكرية، فنجد الليبرالية والمحافظة والأصولية.. على مستوى النص هل يظهر هذا التمايز الفكري أم المنتج الإبداعي يساوي بين الأنامل الأنثوية عندما تكتب؟

- الأنامل الأنثوية بالتأكيد لا تتشابه وهي تنتج ما هي عليه وما يشبهها، والكتابة نتاج ما يفكر به الإنسان وما يختزله في وعيه البعيد، كنت أود لو أنكر حقيقة شتات خطاب الذات الأنثوية إنما واقع الحال يكشف غير هذا. ويبقى هناك حقيقة مهمة وهي أن إنتاج الخطاب فيما تكتبه المرأة لم يصل إلى مستوى القناعات الفكرية سواء الليبرالية أو المحافظة إذاً هي مزيج من ردود أفعال لم تصل إلى حد إنتاج خطاب في النسق الثقافي.

■ ما الثابت في خطاب المرأة الإبداعي.. وما المتحول ؟

- الثابت في خطاب المرأة وكما تطرقتُ له في الكتاب هو في انعدام إمكانية الإبداع خارج خصوصية النساء توجهًا ومفهومًا، الأمر الذي نمى الوعي باتجاه الكتابة النسائية وإنتاج الأدب ذي الطابع الخاص (الحريمي) فهو ظل ذلك الأدب الذي يحمل الطابع الجماعي الثابت. أما المتحول فيرتبط بقوة بالانعتاق الفكري على مستوى الخطاب وإنتاجه.

■ تؤكدين في كتابك في الخطاب الأنثوي الإبداعي تبخيس الأنثى لذاتها وأيضا نجد تكريسا لصورة الرجل. هل هذه هي أزمة الخطاب الإبداعي النسوي.. أم هناك رؤى أخرى تكشفين فيها مأزق هذا الخطاب؟

- الإبداع النسوي ما زال يعاني مأزقه التاريخي حتى اللحظة، ولن يتحرر من هذا المأزق طالما هناك تبخيس حقيقي أو مجازي للذات الأنثوية سواء على مستوى الأفكار أو الحياة من خلال ما ينتجه نص المرأة الكاتبة أو من خلال البيئة التي حولها، هناك تكريس نمطي للنتاجات الأدبية في النص وهو بالضرورة ما أدى إلى خلق صورة نمطية للرجل في كتابة



المرأة.

■ **تفترضين أن رؤيتك واقعية لعوالم أنثوية تنتج النص.. بسبب انتمائك نفسيا وجسديا وفكريا.. ألا يجعلنا نتساءل كيف تقدمين رؤية مغايرة وأنتِ يتشكل وعيك من المعطيات ذاتها؟**

- لا مجال للافتراض لأنها رؤية للواقع كما هو عليه، الجديد هو في اختلاف الرؤية تجاه هذا الواقع، أن ينتمي الإنسان إلى مكان وزمان محدد لا يعني أنه بالضرورة سيشبه هذا المكان بكل معطياته، هناك ما يخبرنا عنه التاريخ في هذا الشأن على سبيل المثال عندما نقل لنا أفكار ابن رشد وابن عربي فهؤلاء كانوا ينتجون أفكارهم وهم ضمن بيئة ليس لديها أدنى وعي عن كل ما شكل فكرهم ورؤيتهم، ذلك له صلة علاقة ببصيرة ما تنبثق من الداخل تبحث عن خلاص وتنتج نصا بعيدا عن هوامش المعطيات القائمة. نعم أنتمي إلى هذه العوالم نفسيا وجسديا وفكريا إنما أتلقاها وأفككها ضمن رؤيتي التي أنتمي إليها والتي أردت التعبير عن بعض منها من خلال إصدار كتاب (الحريم الثقافي) وتفسير هذه العوالم ضمن الثابت والمتحول.

■ **عندما نرصد رؤيتكِ في الكتاب تجاه الإبداع الأنثوي نجدكِ على قناعة بأن النصوص الأنثوية تعاني من الضعف والهشاشة.. ومع هذا وجدتِ الحفاوة النقدية الذكورية.. هل نستطيع أن نقول إن الناقد لدينا غرر بالمبدعة السعودية بتلك المبالغات النقدية ؟!**

- النصوص الأنثوية كتبت للكتابة والحضور في المشهد الثقافي وحسب وليس من قبيل إنتاج الخطاب الفاعل كما ذكرت سابقًا، بمعنى أنه مجرد إضافة إلى الكل وليس لهدف آخر، ولا نستطيع أن نقول إن الناقد غرر بالمبدعة لكل المبالغات النقدية في البدايات إذا اعتبر تعضيدا يشكر الناقد عليه في بدايات ظهور المرأة في إنتاج النص من قصة ورواية ونثر، إنما لا بد أن نتوقف لنواجه حقيقة ما هو عليه اليوم ونقول إن النقد ما زال يغرر بالمبدعة ونتاجها الأدبي لأنه ما زال مستمرًا في هذا التعضيد الذي لم يعد مسوغًا وأصبح مما يمكن وصفه بالخديعة المضللة لإبقاء الحال على ما هو عليه.

■ **أليس من الطبيعي أن تكون معطيات الخطاب الأنثوي الإبداعي تتناسب مع ما هو**



خارج النص.. وأن كل تلك الارتباكات الإبداعية هي نتاج منطقي لإبداع المرأة؟

الذي يحدث هو تنامي مثل هذه الفكرة في الوعي الجمعي في مسألة إنتاج الأفكار أي أن يكون الخطاب الإبداعي متناسبًا مع ما هو خارج النص من حراك اجتماعي أو نفسي أو ثقافي، الأمر الذي لا يبدو منطقيا بشكل من الأشكال إذ يمكن اعتباره على هذا النحو خطابا ناقلا، أو وسيطا لنقل التجربة الاجتماعية كما هي عليه. من هنا تأتي علامة الاستفهام عن المتغير والثابت والخروج من الدائرة المغلقة التي لا تحيل إلا إلى لا شيء.

■ **الخطاب الحداثي للمرأة ما هي ملامحه وكيف ترصدين حضوره الآن.. وهل نستطيع القول إنه كان خطابًا شكلانيًا لم يتأسس من الذات بل كان يستمد حضوره بالاتكاء على الخطاب الحداثي الذكوري؟**

- ثمة الكثير مما ينبئ في كل مرة أن الكتابة الأنثوية ليست إلا في الدائرة المغلقة التي شكلتها الحداثة المفتعلة ليس على مستوى ما تنتجه المرأة بل في سياق المشهد الثقافي الذي ادعى تمثله للحداثة الفكرية على طريقة الكر والفر في ساحة ليس فيها إلا فرسان ملثمون. من هنا يتضح كم من الصعب على المرأة ضمن هذا التشكل المهزوز أن تتمثل خطابا حداثيا أو تتكئ على خطاب حداثي ذكوري لم يمتلك في الحقيقة متاحا لحضوره.

حالة النكوص التي نجدها في روايات رجاء عالم، هل هي محاولة للهرب من ملامسة الواقع أم الحالة السردية هي التي تطلب استلهام قوى الكائن الخرافي والتراثي في النص ؟

الهروب من ملامسة الواقع الحقيقي الذي تعيشه المرأة اليوم كان السمة التي تميز روايات رجاء عالم، وهو ارتداد كبير إلى عوالم القبلي والخرافي من خلال استلهامها على الطريقة السردية لرجاء عالم، الحالة السردية ليست هي التي تفرض طبيعة الخطاب هي لا تحرك أفكارنا بل نحن من نحرك السرد وليس العكس فهو وسيلة وليس غاية، لطرح خطابٍ ما يعبر عن الذات الأنثوية هناك خط أساسي المرور به يكون من قلب واقع المرأة فكريا واجتماعيا للبحث عن بصيرة خلاص، وليس بجره إلى مقصلة الخرافة وتركه هناك للعوالم الشهرزادية من أجل الإبقاء على يوم آخر للمحكي وحسب.

■ **بماذا تفسرين حالة التناقض بين ما تنتجه المرأة على مستوى المقالة.. الدراسات**



النقدية وبين ما ينتج إبداعيا؟

– لا تفسير لها بأكثر من أنها لم تخرج من منطقة الظل الطويل، ثم ليس بينها تناقض يذكر فالدراسات النقدية والمقالة وما ينتج إبداعيا مسميات لحراك ثقافي كتابي مؤسسي يختلف في المسميات ولا يختلف في المضمون وهو تحديدا ما يتنامى في البعد الزائف في كنف الظل الطويل ما عبرت عنه في (الحريم الثقافي) بأنه انتصار النسق وسقوط الذات.

■ **في رؤيتك أن "الذاكرة الحريمية" عبء يجب أن تتخلص منه المبدعة لكي تنتج نصاً واعياً بالحراك الفكري/الثقافي.. ألا يمكن أن تصنع تلك الذاكرة أمجادا إبداعية إذا ما وظفت بشكل تقني في النص؟**

– الذاكرة الحريمية موجودة بالأصل وهي وعي قائم بذاته أنتجته معطيات الواقع المعيش على المستويات كافة، فالذاكرة الحريمية ليست دخيلة لنصنفها بأنها عبء، هذه مغالطة للواقع، الغالب على الذاكرة الكتابية للنص عند المرأة هو استلهام الوعي من خلالها، وهنا لا يمكن أن ندعي أن الذاكرة الحريمية ستنتج إبداعًا حتى وإن وظفت بطريقة ما لأنها ستكون أقرب إلى ادعاء ممجوج لا نكهة له ويعبر تلقائيًا إلى هامش الفكر أيّاً كان.

المصدر:

جريدة الاقتصادية: ١ فبراير ٢٠٠٥م العدد ٤١٣١.



الدكتور معجب العدواني:

في حوار عن تجربة الروائية رجاء عالم:

أعمال رجاء عالم الروائية لم تستلهم النص التراثي فحسب بل استلهمت بعض التقنيات الكتابية التراثية

■ الرواية عند رجاء عالم حالة مختلفة تمامًا. ممتلئة بالبعد الغرائبي والعجائبي، ومكتوبة بهاجس روحي ومعرفي وأنت الراصد لتجربتها الروائية كيف تقرأ هذا الانحياز لتدوين كتابة مختلفة روائيًا لدى رجاء عالم؟

- قبل البدء، من المهم الإشارة إلى ما يمكن عده أمراً منهجياً، إذ يمكن تصنيف كتابة رجاء عالم في ثلاث مراحل: الأولى تبدأ بكتاباتها المسرحية مثل (الرقص على سن الشوكة) ورواية (٤صفر)، والمرحلة الثانية فهي تمثل الاتجاه العام لكتابتها وتبدأ منذ صدور مجموعتها القصصية (نهر الحيوان) ثم توالت أعمالها الروائية (طريق الحرير) و(مسرى يارقيب) و(سيدي وحدانة) و(حبى) و(موقد الطير)، أما روايتا (خاتم) و(ستر) فتمثلان الاتجاه الثالث في كتابتها، وأعتقد أن هذه المراحل الثلاث تشكل مجمل اتجاهات الكتابة الإبداعية لدى رجاء عالم، وهي في مجموعها تمثل إنتاجاً كتابياً مختلفاً ومتفرداً في تجربتها الروائية، إذ تتميز أعمالها بصورة عامة بكونها صالحة للبحث النقدي المعمق، فهي تحوي ثراء على مستوى الدال بتقاطعها مع العديد من النصوص المختلفة وانفتاحها عليها؛ الأمر الذي جعلها أرضاً خصبة لاستقبال أدوات النقد الحديث، كما أنها تحوي ثراء على مستوى المدلول في تناول أوضاع ثقافية واجتماعية سائدة وعلاقاتها المتنوعة، وتجدر الإشارة إلى



كون أعمال رجاء لا تتمثل البعد العجائبي فحسب بل تمتد إلى الأسطوري، حيث التفاعل مع هذا البعد، وتستلهم أيضاً بُعد الكتابة الحديثة الذي يظهر في إطارات تشكيلية بصرية عدة ولا سيما تلك التي تتواتر في حقل الشعر الحديث.

■ كيف تفسر التجاوز عند رجاء عالم في كتابة الرواية الأكثر حداثة على مستوى تقنية السرد وكسر قيود الأجناس الأدبية وبين الاشتغال على النص التراثي. هذه الثنائية كيف تجتمع وهل هذا التجريب لا يتشكل روائيا إلا من خلال المخزون التراثي الذي تشتغل عليه في رواياتها؟

- يمكن القول: إن أعمال رجاء عالم الروائية لم تستلهم النص التراثي فحسب بل استلهمت بعض التقنيات الكتابية التراثية، فعلى سبيل المثال نرى رجاء وقد وظفت لعبة الأرقام في كتابتها، أو ما كان يسمى (حساب الجُمل) في البلاغة القديمة، لكن هذا الاستخدام كان مزيجاً من البعد الفلسفي المنطلق من توظيف الرقم الرياضي في النص بوصفه نوعاً من التجريب الكتابي واستحداث أنماط كتابية جديدة موازية للكتابة الأم، وذلك نابع من استلهام القاعدة الفلسفية التي تنطلق منها الكتابة الرقمية والتي تقول: إن كل شيء هو في النهاية رقم كما قال بذلك الفيثاغورثيون، واعتمدت في تبني ذلك على حساب الجمل الذي تتكون حروفه من (أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص قرشت، ثخذ، ضظغ....)، لقد بدأ إدخال تقنية حساب الجمل في الأدب العربي منذ فترات بعيدة، قيل: إنها من العصر الجاهلي، وقيل من العصر العباسي، لكنها فارقت بتوظيف حساب الجمل الطريقة العتيقة، إذ إن حساب الجمل كان يؤتى به للتأريخ للأحداث بذكر اللفظ الذي يعني الحساب بين قوسين، غير أن توظيف حساب الجمل في نص (طريق الحرير) على سبيل المثال قد تم بشكل مغاير، وذلك عبر كتابة العدد الرياضي الذي منه نصل إلى الحرف الأبجدي، والمتأمل لموجة ما بعد الحداثة سيلحظ اهتمامها بالتفاعل مع الأشكال التراثية المهمشة التي خلقت وأوجدت هذا الكسر للقوانين السردية الحديثة، وأعتقد أن كتابة رجاء تنتمي بصورة واضحة إلى هذا التيار فنصوصها تؤكد ذلك، فمن اللافت أن نجد نصوص رجاء عالم قد كسرت قيود الأجناسية الأدبية بتبنيها ملمح التجاوز للجنس الأدبي وكأنها تؤسس بذلك لنوع آخر من الكتابة المستقلة التي لا تندرج تحت جنس معيّن، ولذا فإنه يمكن عد هذه الكتابة كتابة



متحررة من أسر القيود المفروضة على كافة مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناسية الأدبية، إن عدم الالتزام بتلك القوانين الروائية السائدة قد أوجد نصوصاً تشكلت من الأجناس المختلفة، إلى جانب كونها سنّت قوانين نصية جديدة التزمتها الكاتبة قبل هذا النص في مجموعتها القصصية السابقة (نهر الحيوان)، و(مسرى يا رقيب) ثم (سيدي وحدانة) و(موقد الطير) إن تلك الظاهرة موازية تماماً لما أرادت قصيدة النثر العربية تحقيقه وإنجازه، حيث وصلت في نهاية الأمر إلى إيجاد قوانين ونظم نصية جديدة لها.

أما ما حققته تلك النصوص من مزج بين الأجناس فالنص قد ولد متجرداً من مفهوم الجنس الأدبي، مع أنه قد ارتضى جنساً معيناً كتب على غلافه هو جنس (الرواية)، ولا غرو فإن هذا الجنس المفتوح هو جنس ملائم لنص يحمل مسارات سردية متشابكة، فالرواية عند «ميخائيل باختين» هي (الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد) وبهذا لم تفلت النصوص من التشكيل الأجناسي على أغلفتها، وإن تحررت منه داخل النص فالمزج بين الأجناس يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس.

■ **تعتبر رواية (مسرى يا رقيب) ل «رجاء عالم» و«شادية عالم» نصًا مزدوجًا، حيث تم اشتماله على نصين متوازيين يشكلان نسيجه وهيكله. كيف تنظر لهذه التجربة الثنائية في الكتابة وهل نستطيع القول بأن (مسرى يا رقيب) يجب أن يتم تناولها بوصفها (نصاً) لا يقيد بجنس أدبي؟**

- لمقاربة نص مزدوج ومحكم البناء كنص (مسرى يا رقيب) ل«رجاء عالم» و«شادية عالم» ينبغي أن يأخذ موقعك بعداً ثنائياً حتى توشك أن تلم بأطرافه، لقد تجاوز نص (مسرى يا رقيب) العتاقة إلى آفاق تحديثية، ولنأخذ جانبين تحديثيين بني عليهما النص كقاعدتين: إحداهما تتصل بالتشكيل البصري المنطلق من توظيف الرسم التشكيلي في النص، ومحاولة التمازج وتوظيف فراغات البياض وهي عناصر أفادت في تحديث بنى النص وآلياته، فقد بلغت اللوحات الموازية عشر لوحات اتخذت طابع التوازي عبر محاولتها الانخراط داخل بعد تفسيري آني للنص، ولذا انطلقت مسميات هذه اللوحات العشر موازية للكتابة: الصرح،



التوءم، ملك الوحش، خارطة الرمل، حجر البازهر، عباءة الأميرة، أشجار العشر، خيال ملوك، وعلى الغلاف الأخير لوحة الزقورة، هذه اللوحات العشر تتبنى ملمحاً مميزاً في النص لتقوم باقتناصه، ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص، لكن تلك الرسوم حين تكبح اللغة تفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى نابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف، فيتنقل متلقي (مسرى يا رقيب) بين أداتين تعبيريتين تسمح المسافة بينهما بإيجاد شحنات من التأويل النصي المرافق للنص، ولذلك كله كان من الأجدى لقارئ (مسرى يا رقيب) وغيره من أعمال رجاء أن يتناولها بوصفها (نصوصاً) لا يقيدها جنس أدبي، فالرواية تمنح قارئها فرصة التلقي المباشر، أما النص فهو بلا شك لا يمنحنا فرصة التعرف المباشر عليه كالعمل الأدبي الذي تقوم عليه طريقتنا في القراءة، إن معظم أعمال رجاء تفرض على المتلقي أن يتعامل معها بوصفها نصوصاً غير مغلقة ومشرعة للتأويل.

■ **وهي تتوغل في الكتابة ذات الشكل المختلف نجد في رواية «خاتم» رؤية الانشغال بثنائية الذكورة والأنوثة في شخصية خاتم بوصفها الأساس في تكوين الرؤية النسوية عند رجاء عالم.. في رواياتها الأخريات هل كانت تنجو من الكتابة الأنثوية؟ أم أنها تعيد تشكيل الأسطورة والعجائبي برؤية نسوية؟**

- لم تنج رجاء من فعل الكتابة الأنثوي خلال تجربتها وفي شتى اتجاهاتها الكتابية، ولم تكن (خاتم) سوى استكمال لتجربة كتابة أنثوية واضحة في (طريق الحرير) و(سيدي وحدانة) و(مسرى يارقيب)، وحتى (٤صفر)، فشخصياتها الرئيسة نساء، والهموم هموم نسائية، ولعل (مسرى يا رقيب) أكثر تمثلاً لذلك فهي كتابة أنثوية تؤسس لحكاية الأنثى الأميرة جواهر بنت العابد النارية التي كان أغلب المساعدين الإنسيين لها من النساء كالماشطة عنبرة وخيّاطة القصر، وإذا كان هذا يندرج في إطار مضامين أعمالها الروائية التي تميل إلى الأنثوية، فإني أرى أن خروجها عن الأشكال الروائية (الذكورية) كان ملاحظاً وذلك عبر تكسيرها تلك الأشكال وإنتاج شكل مختلف لكنه مصنوع بقلم أنثى.

■ **نلاحظ النماذج التي تحضر في روايات رجاء عالم.. هو لمجتمع المدينة/ مكة يتمثل**



في الحياة البرجوازية وهو النموذج الأكثر استحضارا. هذا الانجذاب لتمثيل الطيف البرجوازي هل يحمل دلالة معينة؟

- من الطبيعي أن تستلهم رجاء مجتمع مكة وذلك لسببين: لكونها نشأت في مكة، ولكون مكة هي المدينة الأنسب لإنتاج عمل روائي، كانت الصيغة الأقرب لوصف المجتمع في الجزيرة العربية في القرن التاسع عشر صيغة المجتمع القبلي الذي يستوحي قيمه وعاداته من أنماط بدائية في تشكيل المجتمعات التي لا تؤمن بقيم الحوار وتمثيلاته، وهذه من متطلبات إنتاج الكتابة الروائية، إلا أن إرهاصات مبكرة لتنامي المدينة قد تتجلى بصورة أكثر وضوحاً في مجتمعات المدن المقدسة مثل مكة المكرمة والمدينة المنورة، أو في مدينة جدة بحكم موقعها الجغرافي البحري وقربها من مكة. والرواية جنس لا يتشكل إلا في حضور صيغة المدينة، التي نجحت الكاتبة في تمثيلها بوصفها بيئة الفئات المهمشة مثل فئة المجاورين وغيرهم.

■ **التهمة الجاهزة عن روايات رجاء عالم أنها مغرقة في الموروث الإنساني بعامة. مما أدى إلى صعوبة في التلقي عبر لغتها المراوغة والعصية. وبيئاتها الروائية الغامضة إلى حد بعيد. كيف تنظر إلى هذه التهمة التي يصرح بها الناقد والمتلقي على حد سواء؟**

- الإغراق في استلهام الموروث الإنسساني ليس عيباً في كتابة الرواية، فلدينا في العالم العربي نماذج شتى التزمت هذا المنهج الكتابي ولم يخرجهم أحد من فضاء الرواية، أو يتهمهم بالصعوبة، كانت إبداعات جمال الغيطاني وخيري عبدالجواد ومحمد جبريل وميرال الطحاوي في تجاربها الأخيرة ممتلئة بإشارات تراثية شتى زادت من ثراء أعمالهم وتجاربهم.

■ **"في روايات رجاء عالم يعتبر ما هو تاريخي هو الأفق الذي يحتضن الوقائع المعروفة، أو المقروء عنها، واستلهام هذا الأفق لا يتم بسرد ما تحتضنه كتب التاريخ، أو بتسجيل ما قاله المؤرخ، بل بإعادة ابتكار هذا التاريخ وكتابته برؤية تخيلية مبدعة" والسؤال لماذا اللجوء إلى التاريخ وهل تم التصالح مع التاريخ لصالح الرؤية الفنية في السرد؟**

- لا تستبعد الكتابة الروائية التاريخ ولا تهمشه، بل تعيد إنتاجه بما يتوافق مع العمل



الروائي، واستلهام عالم للنص التاريخي في رواياتها لم يوظف اعتباطاً، بل أسهم في خلق الشخصية الكتابية لرجاء أولاً، ومنح النصوص المكتوبة آفاقاً جديدة من التأويل الذي لا يتوفر دون اعتماد هذا التوظيف.

■ **عن رواية مسرى يارقيب يقول الناقد علي الشدوي: «لقد وظفت مسرى يارقيب تحولات لا تمس جوهر ولا نجاح العجائبي وأسوأ من ذلك أنها رصت أسرارا غير محددة بغية خلق جو من الإثارة، حيث أثقلها التحذلق وقادها إلى نفق ميت حيث لا شيء سوى الزهو بإجادة اللغة». كيف تقرأ هذه المقولة وهل تجد الشدوي محقا فيما قاله عن مسرى يارقيب؟**

– هذا رأيه، لكنني أؤكد مرة أخرى نجاح رجاء في توظيف النص العجائبي في أعمالها، وفي (مسرى يارقيب) وظفت رجاء العجائبي بصورة محكمة ومكثفة، وتناولت هذا البعد بإتقان ودربة يجعلان من الصعب على القارئ العادي إدراك قيم النص الجمالية وتأويلها.

■ **التعاطي مع الفضاء المقدس في روايات رجاء عالم كيف تجد ملامح حضور هذا الفضاء. وبأي مفهوم سردي دونت هذا الفضاء؟**

– الفضاء المقدس مكون رئيس من مكونات الكتابة الروائية لدى رجاء عالم، فأعمالها بصورة عامة توظف هذا الفضاء وتستلهمه، ولكون الكاتبة مكية المولد والثقافة فقد أسهم ذلك في بلورة تجربتها، وتراوح هذه الفضاءات المقدسة في أعمالها بين فضاءات ميتافيزيقية، وأخرى واقعية طبيعية، ويأتي هذا التوظيف للفضاء المقدس بوصفه جزءاً من توظيف أكثر شمولاً، إذ يتنامى نسيج النصوص المقدسة في رواياتها ما يزيد من إنتاج الفضاءات المقدسة في نصوصها.

■ **في رواية «ستر» نجد البعد الأروسيّ والجنسيّ حيث الاتكاء على الكتابة «المواربة» التي قد تكون أشدّ أثراً وعمقاً من الكتابة المباشرة والمفضوحة. هذه المواربة تحضر كثيرا ليس في "ستر" وحدها، وإنما في رواياتها السابقة. هذا البعد كيف ترى تجلياته في روايات رجاء عالم؟**

– إدراك رجاء لأهمية البعد الإبداعي في الكتابة فرض عليها مبدأ (المواربة) عند تناول الجوانب الإيروسية، إذ تقوم فلسفتها على كون الإبداع ليس كتابة جنسية مكشوفة، ولعلها



ترفض ما أغرى بعض الكتاب والكاتبات الباحثين عن شهرة سريعة لا تلبث أن تنطفئ، ولعلها تؤمن من خلال تأويلي لإنتاجها أن تفعيل مبدأ الكتابة عبر التعبيرات الكنائية والاستعارية قد يؤدي المطلب نفسه ولكن بأسلوب أدبي متميز.

■ **محمد العباس يرى أن أعمال رجاء عالم «تقوم على قطيعة صريحة مع القارئ وأنها تحاول أن تنجز نصاً حر التشكيل وعسير المقروئية» وكأنه يؤكد انتماء أعمالها للبعد الصوري الشكلي أكثر من انتمائها للبعد القرائي.. وهذا يتسق مع ما ذهب إليه علي الشدوي من أنها «مجرد صانعة.. وعملها حالة من التجميع لإشارات شكلية». كيف تقرأ هذه العبارة في بعدها الفني من العباس والشدوي؟**

- يمكننا أن نقول: إن القارئ ليس قارئا واحداً، ولو كان القراء في مستوى واحد لهان الأمر، إن قارئ نصوص رجاء عالم لا بد أن يكون مختلفاً عن القراء الآخرين، إن نصوصها انطلاقاً من ذلك تبدو متعبة لنا، وربما نسارع في إشارات عاجلة إلى وصفها بأنها مملة ورتيبة، ربما كانت هذه ميزة القارئ المجّاني، وهو القارئ الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والتتبع لنتوءات النص ومرجعياته، ومن ثمّ تصبح القراءة عجزاً عن مجاراة النص، بينما تصبح المقاربة أمراً مستحيلاً، تعتمد رجاء عالم على مرجعية تراثية محكمة ومن ثم يتم تحويلها بإتقان لا يتوفر إلا لمن كان له ذلك الالتصاق الشديد بالتراث والتماهي معه، وكل ذلك يجعل مهمة القارئ الحقيقية لا تنتهي بانتهاء القراءة بل تبدأ مع انتهائها، ولعابد خازندار رأي مهم إذ يقول: ليست كتب رجاء عالم من الكتب التي توضع بجانب السرير لتقرأ قبل النوم فتتحقق معها المتعة فحسب، بل تحتاج إلى جهد كبير للتواصل معها.

■ **منذ رواية خاتم ورجاء عالم تخفف من غرائبية عوالم روايتها. وفي رواية «ستر» كانت رجاء مختلفة تمامًا في هذه الرواية، حيث الخروج من البيئة «الميثولوجية». هذا التدرج الذي اقترب من المتلقي في رواية ستر هل هو استجابة لما كان يراه النقاد في أعمالها السابقة من أنه يمثل القطيعة مع المتلقي. وبالتالي تعود في «ستر» إلى ملامسة ود المتلقي بالتعاطي مع اللحظة الراهنة في صياغة أحداث رواية ستر؟**

- لو سألت دار النشر التي تطبع أعمال رجاء عالم لعرفت أن نسبة المبيعات في كتبها تتزايد يوماً بعد آخر، ولعلك تعلم أن معظم دور النشر شركات تهتم بالربح من طباعة كتاب



ما، وهذا يقود إلى سؤال مهم: من المتلقي المقصود هنا؟ ولا يعني ذلك أن أعمال رجاء السابقة قد استبعدت اللحظة الراهنة، بل ترد بصورة واضحة في جميع أعمالها. تندرج رواية (ستر) في اتجاه كتابي له خصائص عامة مشتركة، وله خصائص أخرى ينفرد بها. هذا الاتجاه يتباعد إلى حد ما عن توظيف التراث الذي قد يشكل على بعض القراء، لكنه لا يعني أنه اتجاه مخصص للقارئ الخامل الكسول.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٧ ذي الحجة ١٤٢٩هـ - ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٨م - العدد ١٤٧٩٤.



الناقدة نورة القحطاني:
في حوار عن تجربة الروائية ليلى الجهني:

تغلو في هجاء المجتمع وتستعرض ثقافتها على لسان بعض الشخصيات

■ **ما بين الفردوس اليباب وجاهلية عشر سنوات.. هذا الزمن الطويل بين إصدار الروايتين. ما هي دلالاته. وفي ماذا تقدمت ليلى سرديا في جاهلية عن روايتها الأولى وفي ماذا تأخرت؟**

- الانتظار الطويل لصدور الرواية الثانية للكاتبة بعد نجاح روايتها الأولى خلق أفق انتظار عند المتلقي لذا كان استقبال الرواية الثانية محاولة للتعرف على العالم السردي للكاتبة ومدى تقدمه عن نصها الأول، وهذا بالنسبة لي حافز يدفع القارئ للبحث عما وراء النص للكشف عن ثيمات معينة تركز الكاتبة على تناولها في أعمالها وتقصيها في معالجتها لأحداث روايتها، وفي رأيي أن ليلى الجهني طرحت تجربة جيدة في «جاهلية» استكملت فيها بعض القضايا والأفكار التي طرحتها في «الفردوس اليباب» لكنها جاءت بأسلوب جيد وجديد وبلغة مختلفة متناسبة مع الحدث الرئيس الذي تعالجه الرواية، وكل نص منهما أثبت نجاحه في فترته الزمنية التي صدر فيها، أما بشأن دلالة البعد الزمني الفاصل بين صدور الروايتين فربما يعود لظروف الكاتبة وهي وحدها التي تستطيع تبرير هذا الانتظار.

■ **شخصية صبا في الفردوس اليباب لا تختلف كثيرًا عن شخصية لين في جاهلية.. في تصوري أن ليلى تغترف من ذاتها وتلبس بطلات روايتها أبعادها النفسية وقناعتها**



الفكرية. وبالتالي نجد أن تينك الشخصيتين لهما ذات الأزمة وذات الملامح النفسية. إلى أي حد ترصدين النموذج النسائي في الروايتين؟

– شخصية «صبا» في الفردوس اليباب شخصية ضعيفة انهزامية خائفة لم تستطع مواجهة الناس فاختارت الانتحار، على رغم تقديمها لنا كفتاة مثقفة واعية تطرح قضايا سياسية واجتماعية إلا أنها عجزت عن مقاومة قهر الرجل وظلمه، فطغت لغة الشكوى والبكائية على حديثها عن قضيتها، أما شخصية «لين» في جاهلية فهي مختلفة عنها ولا تتقاطع معها إلا في المستوى الفكري والثقافي، وهنا يظهر كما قلت تأثير الكاتبة على شخصياتها حيث إنها تعكس من خلالهما قناعاتها الفكرية واتجاهاتها الخاصة، وهذا ينطبق على كل كاتب فهو لا يستطيع الانسلاخ من ذاته وقناعاته التي تشكل فكره وتظهر في كتاباته، ويبقى الإبداع في قدرته على نقل هذه القناعات بأسلوب فني راق بعيد عن تحويل الشخصيات إلى دمى يحركها، فكانت شخصية «لين» على النقيض من «صبا» فهي مثقفة ذات وعي عميق بذاتها ومنذ ولادتها ووالدها يتنبأ بأنها «لن تكون بشرًا عاديًا» لذا اختار لها اسمًا مميزًا، ونشعر بقوة شخصيتها في مواجهة أخيها، عنيدة ترفض الخضوع لسلطته، تعتمد على نفسها ولا تحتاج إلى الآخرين، لذا لا أراها تشبهها في الملامح النفسية فصبا شخصية مستسلمة محطمة انهارت بعد اكتشافها خيانة حبها، أما لين فكانت قوية متماسكة واجهت مشكلتها بثبات وتحدٍّ، وهذا الرسم المختلف لشخصية البطلة ربما دل على تطور النظرة إلى موقف المرأة عند الكاتبة فجاءت قوية على مستوى طرحها لأفكارها، وعلى مستوى الدفاع عن قضيتها بثقة عالية من دون اللجوء إلى البكائية المتوسلة.

■ لاحظت أنها تدخل الرواية وهي ترفع الهم الاجتماعي.. فتغلو في هجاء المجتمع. وتحت غطاء السرد نجد أن الرواية مكتوبة بهدف تسجيل موقف اجتماعي وربما يطغى على جانب الكتابة من أجل الفن الروائي.. هذه الهجائية التي تحترفها ليلى ألا تخفف من منسوب الإبداع السردي في نصوصها الروائية.. ؟.

– عندما يمارس الهم الاجتماعي هيمنته على النص يحوله إلى خطاب يطرح من خلاله الكاتب رؤيته وأفكاره، ويتخذ منه وسيلة لطرح قضاياه وهذا ما أضعف بعض الروايات



النسائية السعودية فنيًّا، وأتفق معك في أن ليلى الجهني تغلو أحيانًا في هجاء المجتمع إنما كما قلت بحرفية تحافظ على تماسك الحبكة في النص، وتدفع الأحداث إلى التأزم بتقنيات فنية مناسبة، وتطرح رؤيتها في خطاب متزن وبلغة هادئة غير استفزازية، تفتح الجرح بمبضع جراح متمكن من أدواته الفنية، فتضمن وصول الفكرة إلى القارئ وتفاعله معها، ولمسنا ذلك الطرح في «جاهلية» فهي تناقش قضايا عديدة داخل مجتمع ظاهره مثالي وباطنه عنصري، والرواية تسعى إلى كشف كثير من مواضع الخلل في المجتمع، وأصبحنا حقيقة في حاجة إلى روايات تحدث الدهشة على مستوى الطرح الجريء وعلى مستوى الثورة على الشكل التقليدي للرواية، وإلا لن نضيف شيئًا إلى مسيرة هذا الفن سوى تراكم المزيد من الروايات الهشة على رفوف مكتباتنا.

■ **اللغة الرهيفة تمتاز بها ليلى.. هي ليست لغة شعرية خالصة وكذلك هي ليست لغة مباشرة. لكننا نرصد أن ليلى لا تسير على إيقاع واحد من اللغة وهذا ما حدث في جاهلية. فاللغة تتشكل على مستوى الحدث. برؤيتك كيف تجدين اللغة في نصوصها وهل هي كما يرى البعض لغتها ذات نكهة كاريزماتية تستر فنيًّا عيوب نصها؟**

- تمتاز نصوص ليلى بتعدد الأصوات أي تعدد وجهات النظر؛ فتشد المتلقي على تتبع الرواية، كما أتاح لنا فرصة التعرف على مستويات مختلفة للغة الشخصيات، فلغة الفتاة المثقفة واعية رزينة تخاطب العقل، ولغة أخيها تنبئ عن جاهلية متأصلة فيه، كما أنها تلجأ إلى لغة الأعماق الحيوية ذات الصلة بالواقع والهم المعيش، وكانت الكاتبة في مقاطع كثيرة تستعرض ثقافتها على لسان بعض الشخصيات، فجاءت لغتها تميل إلى الشعرية في «الفردوس اليباب» لكنها بدت واقعية في «جاهلية» وهي لذلك جذبت شريحة كبيرة من القراء، ولكن يؤخذ على لغة الكاتبة في (الفردوس اليباب) بعض الارتباك اللغوي في لغة الحوار، فهو تارة بالعامية وتارة بالفصحى من دون مبرر فني، إذ لم تشكل جزءًا حيويًا من لغة الرواية، وليلى كاتبة تستثمر لغتها الجميلة في خدمة نصها حيث توظف إمكاناتها في تصوير الحدث والشخصية بتقنيات فنية متقنة توحي بوعي الذات الكاتبة بأدوات فنها، لذا فلست مع القائل إن لغتها تستر عيوب نصها، لأن اللغة الشعرية وحدها لا تنتج نصًا روائيًا ناجحًا، ولا تستر



عيوب التكنيك الفني.

■ (جدة كانت عند ليلى الجهني مدينة ملتبسة. فكان هناك تناقض كبير بين المكان والحدث عند ليلى. فجدة كانت مغلوطة تماماً ولم يكن هناك إحساس مدينة. وكانت هناك أحداث غريبة تحدث في الرواية. أشعر بأن ليلى كان تفكيرها في الكتابة عن القاهرة ولكن سمتها جدة. أنا لا أعرف امرأة في جدة تخرج من بيتها غاضبة وتنطلق في الشوارع وتنتظر نزول المطر!! ببساطة ليلى لوت عنق المكان ليستوعب أحداث الرواية). هذه رؤية الدكتورة لمياء باعشن عن المكان في رواية الفردوس اليباب. إلى أي حد اختلافك أو اتفاقك مع تلك الرؤية؟

- لا بد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي، فالمكان في الرواية أياً كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه الرواية، أو سمته بالاسم، ومن هنا تنشأ المفارقة، لأن التسمية محض وسيلة أولية باهتة، إذ يظل المكان في الرواية عنصراً من عناصرها الفنية، يقوم على استثارة خيال المتلقي من خلال اللغة ليضفي جوًا من الواقعية على الأحداث بذكر أماكن يألفها المتلقي ويتفاعل مع توظيفها داخل النص، ولا يمكن أن نطالب الروائي أو الروائية بنقل الواقع كما هو بما فيه رسم المكان، فضاء الرواية فضاء خيالي يضيف له الكاتب ما شاء من تفاصيل أو يغير فيه بما يتناسق مع الأحداث، وجدة في الفردوس اليباب ليست جدة في الواقع لأنها باختصار تحولت إلى مكان خيالي يتحكم في وصفه وتحديده خيال الكاتبة.

■ عن عنصرية اللون رواية ميمونة كانت ذات الموضوع، أيضا القضية تم تداولها على مستوى الكتاب الأفارقة وكذلك الروائيين الأمريكان الذين هم من أصل إفريقي. ماهي الرؤية الجديدة التي قدمتها رواية جاهلية في هذا الموضوع وألا تشعرين بأن اختزال الموضوع في قصة حب يصادر العمق الذي يتحدث عن مصاير اللون الأسود؟

- رواية (ميمونة) رصدت البعد التاريخي لوجود هذه الفئة في المجتمع، أي بدأت من الجذور، وجاءت (جاهلية) تناقش قسوة تعامل المجتمع معهم بعد مرور مئات السنين على عيشهم بيننا، فطرحت لنا رؤية مفادها أن مجتمعنا حديث حداثة خارجية فقط أما الفكر



فما زال يجتر موروثات ثقافية تحيزت ضد الآخر بعنصرية لا تنتمي إلى الدين أو الوعي المعاصر، الرواية هنا تفضح زيف البرواز الجميل الذي يغطي قبح الصورة، واختارت الكاتبة قصة حب بين فتاة من أسرة ذات نسب وشاب أسود لم يحصل على الجنسية فرفضت فكرة زواجهما لعقدة النسب التي يعاني منها المجتمع، وذلك ليس اختزالاً أضعف النص بل ربما تعمدت ذلك لأن عنف العنصرية يظهر هنا فنحن لا نلمس هذه الجاهلية إلا في موضوع الزواج الذي لا ينظر فيه لأي اعتبارات أخرى غير النسب ولا يمكن لأي فرد في المجتمع أن يتجاوز هذا الشرط حتى من انتسب إلى الثقافة وأصحاب الفكر الليبرالي إذ نفاجأ بهوة سحيقة بين الذي ينادون به من أفكار وحرية وبين مواقفهم من قضية النسب عند الزواج، تلك الجاهلية التي جاء الرسول ليؤكد «أنها منتنة»، فكانت القضية الرئيسة في الرواية ولكنها بجانب ذلك ناقشت أوضاعًا أخرى لحساسية اللون كفقدان الأمل في تعديل وضعهم بالتجنيس ثم تحطم أحلامهم بالتفوق الذي يسمح لهم بدخول الجامعات وكذلك الشعور بالأمن الوظيفي بالحصول على مراكز مرموقة، وأشياء أخرى كانت تبثها لنا أحداث الرواية بين السطور من خلال أسرة مالك وأوضاعهم، صحيح أن الفكرة الرئيسة تضغط على الكاتبة فتركز عليها لكنها في نظري مهمة لأننا متى تجاوزنا التفكير في اللون وصلنا إلى الإنسانية المطلوبة.

■ في رواية القارورة وجدنا يوسف المحيميد يربط خديعة منيرة الساهي من علي الرحال بخديعة الغزو العراقي للكويت.. في جاهلية تؤرخ ليلى لأحداث الرواية بما بعد عاصفة الصحراء.. إذا ما كانت الخديعة في القارورة مبرر حضورها مع زمن الرواية.. فما هو المبرر في الاستناد على حادثة الصحراء في تأريخ أحداث جاهلية؟

– بدأت الرواية بمطلع يؤرخ ليوم من أيام العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء لترصد حادثة الاعتداء على مالك من أخي البطلة هاشم، وهي تتعمد الربط بين الحادثتين لأن كلاً منهما كان اعتداءً وحشيًا وانتهاكًا لحرية الآخرين، فأمريكا تلك الدولة التي تدعي الديمقراطية وتنادي بعدم التمييز وتكفل حرية الآخرين، تناقض كل ما تنظر له لترتكب أبشع جرائم الحرب غير المتكافئة بين قوة جبارة كجيشها ودولة ضعيفة أنهكها الحصار الطويل حتى فقدت قدرتها على الدفاع عن نفسها وكانت تلك الحرب خديعة على كل المستويات، كذلك الاعتداء على مالك كان خديعة خطط لها في غفلة منه ومن دون ذنب



ارتكبه يستحق أن يهاجمه هاشم مع مجموعة من أصدقائه في صراع غير متكافئ ليسقط بين الحياة والموت يعاني ألم الضرب وألم المهانة، والكاتبة هنا تحيل إلى جاهلية من نوع جديد عاد للظهور في الصحراء العربية التي اشتهرت بحروب طاحنة امتدت سنوات طويلة لأسباب تافهة لا تستحق موت الإنسان لأجل أعراف قبلية تحمل جهلاً مخجلاً، وعندما تذكر عاصفة الصحراء وما حل بعدها من دمار فلأن مجتمعنا بعد حرب الخليج عاش انفتاحًا كبيرًا على ثقافات مختلفة وزاد التحديث في مجالات كثيرة قفزت البلاد فيها قفزة حضارية مذهلة ولكن كانت شكلية لم تغير في جاهلية الفكر، وكأنها تؤكد عودة الحقبة الجاهلية بكل أحداثها، هنا أرى أنّ الكاتبة استثمرت ثقافة الصورة فكانت تنقل إلينا من خلالها إحباط المثقف من كل ما يجري حوله وإحساسه بتناقض الواقع مع ما يؤمن به من أفكار، ومحاولة الربط بينها وبين ما يجري من عنصرية داخل مجتمعنا نحو فئات عاشت بيننا وعجزنا عن تقبلهم والتعايش معهم بوصفهم مشاركين في حياتنا.

■ **هاشم الشخصية الأكثر نزقًا في الرواية. أو الأكثر ازدواجية في التعاطي مع العلاقات العاطفية. هذه الشخصية تم تجريدها من الثقافة، من الأمن الوظيفي. هل كانت هذه مسببات تكفي لأن يكون هاشم بهذه العنصرية ضد مالك.. أليس من الممكن أن يكون هاشم مثقفاً وصاحب وظيفة وأيضًا له ذات الموقف من مالك؟**

- أتفق معك هي أسباب غير كافية، وكما قلت سابقًا هذه العنصرية لا تخص طبقة معينة من المجتمع بل قد يكون بيننا كثير من المثقفين والمفكرين يتناقض فكره مع حياته، فيقف دوره على التنظير فقط أما التطبيق فيعجز عنه لأنه يحجم عن مواجهة ثقافة القبيلة وكسر أعرافها، والكاتبة هنا رسمت هاشم بتلك الصورة حتى لا تعترف بتلك الحقيقة المرة، فتكون الصورة أشد قتامة إن صدرت من مثقف، هي تنزع عنه هذه الصفات لتدل على أن من يرتكب مثل تلك الحماقات لا يمكن أن يكون إلا شخصًا جاهلاً علمًا وخلقًا.

■ **بينما مالك كان أكثر تسامحًا في التعاطي مع إفرازات اللون في المجتمع.. نجد شقيقه يوسف يصل إلى مرحلة الانتحار.. ونجد أن الأم أيضا تغذيه بعنصرية مضادة..**



هذه اللمحة للوجه الآخر ماهي دلالاتها في الرواية؟

- لو لم تتناول الكاتبة هذه اللمحة في نصها لظهرت الصورة ناقصة أو كما قلت أنت في سؤال سابق مختزلة، لأنها تحمل لنا ردة فعل الآخر المضطَهد الذي سيظل قنبلة موقوتة ستنفجر في وجه كل من يزيد الضغط عليها، فالعنف لن يولد إلا عنفًا مضادًا، وتلك العنصرية تورث الأحقاد والفرقة والشتات التي تدفع إلى التفكير في الانتقام أو ارتكاب الجريمة وأعتقد أننا بدأنا نلمس آثارها الآن مع ازدياد معدل الجرائم التي ترتكب من بعض الفئات المهضومة، والكاتبة هنا تلمح إلى تلك الآثار من خلال شخصية يوسف شقيق مالك ووالدته، وهي وإن كانت إشارات بسيطة داخل النص إلا أنها تحمل دلالات ذكية.

■ **لين تذهب إلى مالك الفندق، تحادثه باستمرار بالهاتف، تصر على مرافقته في المستشفى. بماذا تفسرين هذا السقف المرتفع من الحرية للين. في ظل أسرة متشددة اجتماعيا؟**

- الرواية منذ بدايتها رسمت لنا شخصية «لين» فتاة ثائرة على أفكار جاهلية وهي مثقفة ومتمردة لم تخضع لأحد، وهذا يفسر ما تشير إليه فعندما تحمل الشخصية استقلالا فكريا وماديا تتصرف كما تمليه عليها قناعاتها، لكن تلك اللقاءات التي تتحدث عنها كانت سرا لعلمها برفض أسرتها لها، كما أن موقف المستشفى لم توافق عليه أسرتها لكنها بعنادها وتمردها أصرت على البقاء، إذاً نحن أمام شخصية قوية متمردة اختارتها الكاتبة بهذه الصفات لتمرر من خلالها ما تريده من أفكار ترفض العنصرية، وتشي بقدرة المرأة المثقفة على الاستقلال، نعود للقول إن عالم الرواية عالم متخيل يجوز فيه ما لا يمكن أن يكون في الواقع، فهو عالم مستقل ترسمه الكاتبة لتسرد حكاية معينة ليست مطالبة بحرفية الواقع فيها....

■ **في صناعة الشخصيات الروائية.. قد أقول إن ليلى تجيد صناعة الشخصية الواحدة في رواياتها. ولهذا نجد الشخصيات الأخرى اقل اكتمالا في بنائها وفي إبراز ملامحها. ربما لأنها تسخر كل مجهودها في السرد لبطلة النص.. كيف تنظرين إلى**



الشخصية الروائية في تجربتها؟

– تظهر قدرة الروائي في براعته في رسم الشخصية بكل أبعادها، فيتعمق في دواخلها، ويحلل دوافع سلوكها، وتولي ليلى الجهني شخصية البطلة عناية خاصة، وتجعلها محور الصراع، إذ تجتهد في إبراز جوانبها، بإعطائها حيزًا كبيرًا من فضاء السرد، لأنها تحمل رؤيتها، وتجسد موقفها من قضيتها، أما عنايتها بالشخصيات الثانوية فهي محدودة مع أنها تأتي في أحيان كثيرة محملة بآراء الكاتبة أو مواقفها، مثل شخصية (هاشم) في جاهلية، و(عامر) في الفردوس اليباب.

■ **في ورقتك عن لغة الخوف وانعكاساتها على تقنيات السرد في الرواية السعودية لاحظت أن رواية (الفردوس اليباب) انعكس الخوف في لغتها، حيث إنّ بنية الخوف والقلق والموت شكلت معجمًا لغويًا. كيف يمكن التوافق بين طرح موضوع جريء من المؤلفة وبين نزعة الخوف التي تتسرب في النص؟**

– لا يعني طرح موضوع جريء تخلص الكاتب من مخاوفه، فقد يكون رغبة قوية في قتل ذلك الخوف الذي يظل مضمرًا وكامنًا في اللاوعي تدفعه لحظة البوح إلى السطح، من خلال إشارات تتولد عنها دلالات تكشف قضية الرواية التي يعالجها الكاتب بالتخفي وراء الكلمات للحديث على لسان شخصيات ورقية، تمنحه القدرة على التصريح بمفردات تشي بشعور الخوف الكامن في أعماق الكاتب، بسبب ما يعانيه في الواقع من مخاوف وهواجس تقيد حرية فكره، وقضية مثل قضية (صبا) في الفردوس اليباب عكست الخوف الاجتماعي في أقسى صوره، مما شكّل بنية لغوية خاصة داخل النص وظفتها الكاتبة للبوح بتلك المخاوف التي تضغط عليها ربما من دون وعي منها.

■ **لا أتفق معك في التبرير للساردة في تجاوزات لا منطقية في أحداث السرد. وحجة أن عالم الرواية عالم متخيل لا تبيح لها تشكيل المكان أو الأحداث بطريقة تفقدها الصدق الفني. ربما لو كان النص فنتازياً فهناك مبرر للتجاوز؟**

– التبرير للساردة ليس وظيفة نقدية ولا من مهام النقاد، وأنا هنا أؤكد أمرًا مهمًّا وهو: أن الكاتب عندما يكتب روايته يعبر عما يكتب بشيء من الواقعية وليس بالضرورة أن يصور



الأحداث بدقة كما هي في الواقع المعيش، وإلا أصبح كاتب مذكرات أو مصوّرًا فوتوغرافيًا، ومن ثم يفقد النص ميزته كرواية ينبغي فيها أن يتفوق الخيال على الواقع، في محاولة الكاتب ابتكار عالمٍ يبدو أكثر حقيقة من الواقع الذي نعرفه.

■ **لين ليست ثائرة حقا.. أعتقد أن المؤلفة حاولت إلباسها هذا الثوب الثائر. ولكن مفردات شخصيتها من خلال النص لا تمنحنا هذا التصور. وقضية التعلق عاطفيا بشاب من لون آخر لا يعني أنها في هذا المستوى من التجاوز؟**

– كانت قضية حبها لذلك الشاب الأسود الذي لم يحصل على صك الخلود الذي يسمح له بالعيش في مجتمع تخنقه رائحة العنصرية في حدّ ذاتها ثورة على عادات المجتمع من حولها الذي يفرض قوانين عرفية صارمة تحرم الإنسان من اختيار مصيره، و(لين) هنا تخرج على هذه الحواجز فتختار من تريد، ويرد ذلك على لسانها عندما تؤكد أنها أحبت رجلاً نظرت إلى قلبه ولم تنظر إلى لونه، ولم ترتكب ذنبًا في حق الله أو الناس، ونلمس تمردها أيضًا في موقفها مع أمها في المستشفى عندما تصمم على بقائها مع (مالك) وتطلب من أسرتها أن تتركها فهذا أمر يعنيها وحدها، إلى غير ذلك من المواقف التي تشير إلى عنادها وثورتها على ما يجبرها عليه المجتمع.

■ **كيف أوفق بين امتداحك للغة ليلى بأنها تمتاز بتعدد مستويات اللغة وبين ملاحظتك بأن هناك ارتباكاً في استخدام اللغة الفصحى تارة واستخدام اللغة العامية تارة أخرى. في رأيي أنها نجحت في توظيف العامية في نص جاهلية؟**

– أقصد تعدد الأصوات في الرواية الذي كان تقنية وظفتها الكاتبة بأسلوب جاذب حقق تنوعًا في مستويات اللغة داخل النص، لكن استخدام العامية من دون مبرر فني يقلل من وهج اللغة وهذا ما عنيته تحديدًا في رواية (الفردوس اليباب) كاستخدام العامية المصرية في حوار مطول امتد لأكثر من صفحتين من دون مبرر، حتى إننا يمكن أن نتجاوزه من دون أن يؤثر على السرد أو سير الأحداث، أما في (جاهلية) فلم نلحظ ذلك فعلاً حيث كان توظيفها



لكل عناصر اللغة أكثر نضجًا.

■ **كيف تجدين صورة المرأة وتحديدا صورة المرأة المثقفة في روايات ليلى؟**

- أشرنا سابقًا أن (صبا) في (الفردوس اليباب) ظهرت شخصية سلبية، حيث عجزت عن مواجهة واقعها فانتحرت إثر مرورها بتجربة قاسية، جعلتها تنكفئ على ذاتها وتهرب من مشكلتها بالموت، وعلى الرغم من ثقافتها العالية التي أشارت لها الرواية إلا أنها بدت هشة لا تعبر عن تلك الثقافة حيث انساقت بسهولة لشاب خدعها كما تخدع أي فتاة بسيطة، لكن الأمر اختلف مع (لين) في (جاهلية) حيث كانت أكثر نضجًا في توظيف ثقافتها بما يخدم قضيتها فهي قوية، ثابتة على موقفها، تمارس استقلالية في أفكارها وآرائها، وتواجه أخاها العنصري بجرأة قادرة على الحوار، فكانت محاولاتها للتمرد على الواقع تتمثل في رفضها للعرف الاجتماعي العنصري، ومحاولتها خلق عالم خاص بها يتحدى هذه الجاهلية، لكن تظل هذه الصورة خيال داخل النص، لأن المثقفة في واقعها ما زالت تعاني ضغوطًا كبيرة من المجتمع تحد من انطلاقها تحت ستار العادات والتقاليد التي تشكل عائقًا أمامها فتقمع أحلامها.

■ **الرجل هل حضر بصورة إيجابية أم سلبية.. وفي تصورك لماذا الرجل العاطفي المكتوب في نصها أقرب لشخصية الرجل المثقف. هل تحمل هذه اللفتة إدانة ما لهذه الشريحة؟**

- ظهر الرجل في روايتي الكاتبة بصورة سلبية، فهو الحبيب الخائن الذي تنكر لحبها وتركها محطمة تواجه الموت، وهو الأخ الجاهل الذي يحمل أفكارًا وحشية، قاسٍ يقتل الحمام البريء، ويحاول قتل حبيب أخته لمجرد عنصرية يؤمن بها، وكانت الكاتبة ترسم شخصية الرجل من خلال البطلة التي صورته في مواقف مختلفة بسلوكيات خاطئة تشير إلى حجم سلبيته وحضوره داخل النص على هامش السرد، أما بالنسبة لشخصية الرجل المثقف فلم يشر النص إلى ثقافة (عامر) في (الفردوس اليباب) ولم تتبين ملامح الشخصية إلا من خلال فعل الخيانة فقط، و(هاشم) كان أبعد ما يكون عن الثقافة بتفكيره الإجرامي، لكن شخصية المثقف برزت في (مالك) الصحفي المجتهد الذي استطاع كسب قلب (لين) فأحبته



من دون غيره وأعجبت بسلوكه، فأخلص لحبها وسعى للارتباط بها، حتى أن والدها لم يجد به عيبًا سوى اللون الذي ترفضه جاهلية المجتمع، فأين تكون الإدانة لهذه الشريحة، وهي هنا تعكس صورة إيجابية له.

■ **يقول الدكتور عبدالله الغذامي عن رواية جاهلية إنها مجرد مقالة. كيف نظرتك لهذا الحكم النقدي وهو يصدر عن ناقد بحجم الدكتور الغذامي؟**

- الدكتور الغذامي رائد من رواد النقد الحديث، وله أطروحاته النقدية المميزة، لكني لا أعلم لمَ أصدر حكمًا كهذا على رواية حملت كثيرًا من النضج الفني وعالجت قضيتها بأسلوب سردي استوفى شروط الرواية، وتميز عن السيل الروائي الصادر مؤخرًا بلغة فنية بعيدة عن الابتذال.

جريدة الرياض - الخميس ١٨ محرم ١٤٣٠هـ - ١٥ يناير ٢٠٠٩م - العدد ١٤٨١٥



الناقدان رشيد بوشعير وسعيد الأحمد:

في حوار عن تجربة الروائي عبده خال:

■ **في تدوين نصه الروائي تدرج عبده خال من القرية إلى المدينة ففي الموت يمر من هنا ومدن تأكل العشب نجد عالم القرية وفي الأيام لا تخبئ أحدا نجد الحارة وفي نباح نجد المدينة. هذا التدرج السردي هل تقصده عبده خال أم كان عفوياً؟**

- رشيد بو شعير: إذا كان هناك تدرج في حضور المكان بوصفه فضاء روائياً أو بوصفه حيزاً موظفاً في بناء الرواية كما يذهب «باشلار»، فإن هذا التدرج جاء عفوياً تلقائيا، مواكباً لانتقال عبده خال نفسه من القرية إلى المدينة في حياته الواقعية. ثم إن عالم القرية يتواصل مع عالم المدينة في بعض أعمال عبده خال، وخاصة في «مدن تأكل العشب». إن «يحيى» بطل الرواية ينشأ في القرية الغافية التي تعاني من الفقر المدقع ثم يرحل إلى المدينة المنفى أو المتاهة التي «تأكل العشب»، فيحن إلى القرية من جديد.

- سعيد الأحمد: بدأ هذا التدرج في الظهور في نص مدن تأكل العشب، بالتحديد، فبعد أن كانت أجواء وأمكنة وشخوص الموت يمر من هنا قروية صرفة، بدت رغبة الانتقال إلى المدينة ظاهرة في مدن تأكل العشب، لا من خلال ورود مسمى المدن في العنوان فحسب، بل من خلال سياق التحول الظرفي داخل النص، بانتقال الشخصية الرئيسة (يحيى الغريب) من القرية إلى المدينة، وتوزع خط الحكاية الرئيس وأحداثه بين القرية والطريق والمدينة (كثلاث خلفيات مكانية للنص)، كما لو كان هناك حالة من الدربة يخوضها الكاتب مع شخصيته الرئيسة لاختبار اشتراطات المدينة، وتلمس أبعادها. ثم تنز بعد ذلك المدينة



بمعطياتها البدائية، من خلال الحارة العربية بصيغتها المصرية أو الشامية المتقاطعة تماما مع الحارة الحجازية العتيقة في أعرافها وأشكالها، بل وفي شح تنوع هويات شخصياتها، كتشخيص لحالة المدينة في وضعها (نصف المدني) بخلوه التام من تسارع إيقاعات وتعقيدات المتروبولوتينية، إشكالات العولمة، وفروض القرية السياسية العالمية الحديثة؛ تلك التعقيدات المدنية/الثقافية، التي ظهرت فيما بعد، كليا في رواية نباح وجزئيا في رواية فسوق. ومن الواجب أن نستثني رواية الطين من هذا التدرج، حيث انها رواية ال (لا زمان وال لا مكان) - إن جاز التعبير- حيث هي أقرب إلى رواية تفرض بها الفكرة اشتراطاتها الزمكانية الخاصة. اما عن مدى عفوية هذا التدرج من قصديته، فيجب أن نقر أن الكتابة - في عمومها - فعل مدبر، وأي عفوية يسوقها المسرود أو تراكمها التجربة هي عفوية مفتعلة. والافتعال لا يمكن أن يضر بصحة التجربة أو يعبث ببراءة النص، إذا ما امتلك كاتبه مهارة فائقة قادرة على بيع العفوية كواقع مقنع، وتمرير وهم النص كحقيقة واقعة. بشكل عام، سواء كان المكان قرية أو مدينة، ف عبده خال لا يستحضر المكان بصيغته الهندسية التي تفرض مسافاتها وأبعادها، أو تؤثث أرضياتها- بشكل ممسرح- لتحركات الشخوص، بل يأتي بصيغته الإيحائية المتجاوزة للوصف التصويري البصري للمكان، منتصرة لمفردة إيحائية مستفزة للذهنية المتلقية للجوء إلى ما يسمى بعملية الـ visualization أو تصنيع الصورة الذهنية التي تشكل تضاريس المكان وأبعاده، بل حتى ألوانه.

■ **بينما نجد الزمن في مدن تأكل العشب والأيام لا تخبئ أحدا يتمثل في البعد الفيزيقي ونجده في الطين يتمثل في بعده الميتافيزيقي.. كيف تنظر لمسألة الزمن في روايات عبده خال وهو العامل الذي أراه يشغل حيزا من تفكيره في كتابة نصه الروائي؟**

- رشيد بو شعير: في ظني أن «عبده خال» شغل بجانبين من جوانب الزمن، أحدهما يتراءى في الجانب الروائي الجمالي، والآخر يتراءى في الجانب الميتافيزيقي. وقد استطاع «عبده خال» أن يتحكم في الزمن الروائي الجمالي تحكماً متقناً متجاوزاً الصيغ التراتيبية الكلاسيكية التي تسلك الأحداث وفقاً للتسلسل الزمني المتصاعد ومتطلعاً إلى صيغ مرنة تكسر خط الزمن بوساطة تقنيات السرد المعاصرة، من مثل الارتداد (الفلاش باك)،



وتيار الوعي، والاستباق، والرسائل، وما إلى ذلك. وقد طرح «عبده خال» إشكالية الزمن ميتافيزيقيا في رواية «الطين» التي تعد رواية فلسفية سبق لي أن نشرت بحثاً عنها في إحدى المجلات الأكاديمية المحكمة.

- سعيد الأحمد: هناك زمنان؛ زمن الحكاية، والزمن كأداة تكنيكية تحكمها تقنية السرد الموظفة من قبل الكاتب، وزمن الحدث- التاريخي الذي يمكن حصره داخل شكل رقمي اعتيادي (عام ١٩٧٠، مثلاً)- يأتي لدى خال عن طريق المزامنة لا الإشارة: أي عن طريق مزامنته لحدث عمومي: كحرب اليمن في «مدن تأكل العشب» أو حرب الخليج في «نباح»، وعلى هذا الجانب نجد أيضا لدى عبده خال تدرجا مصاحبا للتدرج المكاني الذي تحدثنا عنه؛ فمن الحقبة الزمنية القروية العتيقة في «الموت يمر من هنا» إلى مرحلة حرب اليمن في «مدن تأكل العشب» ثم حقبة التشكل نصف المدني في الأيام لا تخبئ أحدا، وصولا إلى مرحلة ما قبل وبعد حرب الخليج في «نباح» و «فسوق». أما الزمن كعامل تكنيكي داخل النص فيظهره الإيقاع وتحكمه التقنيات السردية، حيث تضخمه أو تكبسله تبعا لأهمية اللحظة المسرودة ومدى تأثيرها في الشكل الكلي للنص - لا من خلال وحدات الزمن الرياضي التي تفرضها القوانين الفيزيائية - وهو ما يمارس من خلاله الكاتب تمديد بعض اللحظات السردية إلى مساحة فائقة الاتساع، واختزال أخرى بشكل ومضة عابرة. وتقنية كلية للنصوص، نجد أن «مدن تأكل العشب» تميل تقنيتها إلى التصاعد السردي الكلاسيكي مع بعض لحظات الارتداد (الفلاش باك) بصورته الاعتيادية أيضا، بينما تفرض تقنية التشظي الزمني إيقاعاتها على «الأيام لا تخبئ أحدا» فتتعدد الأزمنة وتتداخل وتتشابك، تماشيا مع التنقلات الجغرافية المفاجئة والمتسارعة وتنوع خطاب السرد مع تعدد الأصوات وتمايز أمكنتها. أما في الطين فتقوم فكرة النص برمتها على نظرية السرعة (كنظرية فيزيائية) حيث تنسف الرواية - من خلال فكرة تفاوت السرعة - الشكل المنطقي المعتاد للأشياء، الأمكنة، وكل التراتيب الزمنية المنطقية، بل حتى تقاطع الشخوص مع بعضها البعض رغم إمكانية منافاة ذلك لأي حقيقة زمنية أو ظرف مكاني، حيث ينطلق خال- في الطين- من هاجس فكرة السرعة وإمكانية عبثها بماهية الأشياء وتجاوزها لحدود المكان وكسرها



للظرف الزمني الخارجي.

■ روايات عبده خال لا تتشابه من حيث تقنيات السرد. هناك أكثر من حالة تجريب وتوظيف لهذه المسألة. كيف ترصد هذه الجزئية في نصه الروائي؟

– رشيد بو شعير: مما يلفت النظر في أعمال «عبده خال» أنها متجددة في موضوعاتها وأساليبها؛ لأن هذا يعد من الكتاب الذين لا يكررون أنفسهم. ففي رواية «الطين» يطرح قضية ميتافيزيقية كما رأينا، وفي «نباح» يطرح قضية «الفراغ» مقترباً من الواقع المعيش، وفي «الموت يمر من هنا» يستحضر سطوة الإقطاع استحضاراً تاريخياً ممتعاً، وفي «مدن تأكل العشب» يقف عند توحش المدينة العربية المعاصرة، وهكذا دواليك. وقد حرص «عبده خال» على التنويع في أساليب السرد التي سبق لي أن رصدت ملامحها في بحث مستقل.

– سعيد الأحمد: التجريب يختلف من نص لآخر، ويراوح ما بين التجريب التقني أو المضموني. ففي الأيام لا تخبئ أحدًا ينز هاجس التجريب لدى خال على مستوى الشكل (القالب السردي) ويصل التجريب التقني إلى أعلى مستوياته في هذا النص مقابل نصوص خال الأخرى، و في الطين يظهر التجريب على مستوى المضمون بشكل متجاوز لكل أعماله الأخرى. أما النصوص الأخرى فهي نصوص حكائية صرفة، تفرض بها الحكاية تقنية السرد الملائمة (للحدوتة) مرتكزة على التكنيك التدويني للأحداث، بتفاوته بين التلميح والتقرير.

■ عبده خال يزاوج في اللغة بين الشعرنة وبين اللغة المباشرة. وهناك من يرى أن عبده خال يسرف في استخدام اللغة بحيث يميل إلى الإطالة. هل ترى اللغة في رواياته ابنة بيئة نصه وتتناسب مع حالة السرد؟

– رشيد بو شعير: في ظني أن «عبده خال» لا يحرص على استخدام اللغة الاجتماعية، على نحو ما يتراءى في «بنات الرياض» لرجاء الصانع، على سبيل المثال، لأنه يدرك بحسه الفني أن الرواية ليست بكل عناصرها نقلاً حزينًا عن الواقع، وإنما ابتكار وإبداع، ولذلك فإن لغته تظل لغة مناسبة للمواقف الروائية ولشخوص تلك المواقف الذين يتباينون في مشاربهم وثقافاتهم، ونائية عن الإسفاف والتهويمات الإنشائية التي تأتي على حساب البناء وتطور



الأحداث.

- سعيد الأحمد: اللغة والبيئة من أعقد قضايا السرد على الإطلاق، ولا يمكن محاصرتها من خلال سؤال وإجابة، بل تحتاج إلى دراسة مستفيضة، من وجهة نظري، فإشكالية المحكي والمسرود تشكل معضلة حقيقية في السرد العربي. فإذا تجاوزنا المفردات المستحدثة، القليلة نسبيا، في القاموس العربي، سنجد أن اللغة الفصيحة لغة تركد تقريبا إلى السكون، وأي توظيف لمفردات حديثة، غير قاموسية، أو معربة يواجه بصرامة من قبل حراس القواميس والنقاد الإنشائيين (نقاد النحو والإملاء). بالتالي؛ لا يوجد تحديث حقيقي على مستوى القاموس يحتوي، أو يتماشى - على أقل تقدير - مع الزخم المفرداتي المحكي المتناسل. تماما على العكس من اللغة الإنجليزية - كمثال - والتي تجد أن الفجوة بها بين المكتوب والمحكي مستمرة في التضاؤل منذ بدايات الثورة الصناعية وما تبعها من سطوة للكوزموبوليتينية - بكل ما تفرضه من تنوع وامتزاج ثقافي يفرض لكنته الخاصة ويشكل مفردته البيضاء. هذا ما يجعلنا نمنح البيئة الغربية شرف الأبوة للغة السرد أو الحوار داخل النص بنتاجهم السردي. بينما مازال لدينا جدل نقدي كبير حول فاعلية توظيف المحكي داخل النص السردي العربي! باختصار، نصنا السردي نص فصيح بينما بيئتنا منظومة من اللهجات المناطقية، فهل يمكن أن نجزم أن مفردات السرد مستقاة من مفردات المعيش؟ بعيدا عن هذه الجدلية، من الأهم أن ننظر إلى إمكانات ومرجعيات شخصية النص، وهل تتناسب مع الحالة الثقافية والقالب المعرفي التي يضعها الكاتب بها؟ وأعتقد أن خال ينجح غالبًا في تقديم شخصياته من خلال القالب المقنع.

■ البطل الفرد غائب في روايات عبده خال يميل الى البطولة الجماعية. هذه البطولة الجماعية هي صنيعة الذاكرة الشفوية التي يغترف منها عبده خال حكاياته أم هي ضرورة فنية لملامح نصه القائم على الحكايات؟

- رشيد بو شعير: لعل البطولة الفردية انتهت بانقراض الملحمة والتراجيديا الشعرية الفردية الكلاسيكية، وإن البطولة في الرواية المعاصرة بطولة سلبية، إن صح التعبير؛ فالرواية بطبيعتها تعد تاريخاً لمن لا تاريخ لهم، على حد تعبير عبدالرحمن منيف. وفي ظني أن عبده خال يعي هذه الحقيقة جيداً، وليس بالضرورة أن تسند البطولة إلى جماعات، ولكنها تسند



عادة إلى نماذج اجتماعية تعاني من وطأة الضغوط الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية، وما «يحيى» و«أبو مريم» والصحافي الذي كان يبحث عن حبيبته «وفاء» اليمنية المهاجرة، إلا نماذج من هذا القبيل.

- سعيد الأحمد: هناك بطولة فردية لدى خال؛ كيحيى الغريب في مدن تأكل العشب، وأبي مريم في الأيام لا تخبئ أحدا، و أيضا التركي في الطين، غير أن هذه البطولة الفردية الظاهرية لا تأتي بشكل إطلاقي متفرد، كما يظهر بروايات الشخصية الواحدة، أو في السرد السيري بعمومه. حيث ان هؤلاء الأبطال يتداخلون مع زخم الحكايات داخل النص ويذوبون في تراب المكان. علينا أن لا ننسى أن الرواية لدينا - بشكل عام - مازالت تراوح داخل محيط المكان، أي يمكن لنا القول ان رواية المكان لدينا تطغى على رواية الإنسان. هذا المكان الذي يفرض أعرافه ويخلق شخصياته المتماشية مع اشتراطاته، تلك الشخوص التي تتحول غالبا إلى كومبارس وإن اخترنا لأحدها دورًا بطوليًا. فالقرية - كمكان - تخلق شخصياتها المحدودة والمحصورة في العمدة المتسلط، و(المصلحجي) المتزلف، والعامي الخانع، والدرويش المتمرد، ولك أن تسحب ذلك على السيكولوجية الجمعية في الجرأة التقليدية، ومخرجات شبه المدنية المحكومة بسوط القيد الاجتماعي وبصرامة النظام العام الأحادي.

■ **ربما الموت هو الملمح الرئيس في روايات عبده خال. كيف ترى فلسفة الموت في تلك الروايات. وهل تختلف فلسفته ورؤيته للموت من رواية إلى أخرى؟**

- رشيد بو شعير: يبدو أن الموت في روايات عبده خال موظف وليس عشوائياً؛ وهو يختلف في دلالاته من رواية إلى أخرى، وفي مقدمة هذه الدلالات تأتي الدلالة الأيديولوجية في رواية «الموت يمر من هنا»، والدلالة الميتافيزيقية في رواية «الطين»، وهو في هذه الرواية الأخيرة يعد محطة عابرة في حياة الإنسان الدائرية.

- سعيد الأحمد: لا أدري إن كان حضور الموت في روايات خال ينز كمعطى فلسفي أم كوجه آخر للحياة! وهناك فرق، بكل تأكيد، بين حضور الموت كحدث أو كفكرة، والموت كحدث قليل الحدوث في روايات عبده ولا أتذكر أنه أتى بشكل مجاني، فموت أي شخصية في النص



بشكل مجاني لا يخدم الفكرة هو مجرد تخلص الكاتب من إحدى شخصياته بعد أن تؤدي الدور المناط بها ولا يصبح لوجودها هدفٌ، وهذا ما لم يتورط فيه خال. ما أراه لدى خال – غالبا – هو حضور الموت كهاجس معبّر عن حالة بؤس عام داخل منظومة النص الاجتماعية الرثة والعديمة الحيلة والحلول، تلك المجموعة من الشخوص التي تعيش الموت كما في رواية الموت يمر من هنا، أو كشخصية أبي مريم (الحي الميت) في الأيام لا تخبئ أحدًا.

■ **الشخصيات تبدو ناضجة فنيًا في روايات عبده خال. فهي من الشخصيات الروائية التي تعلق بالذاكرة. كيف ترى احترافيته في صناعة الشخصية الروائية. وهل تجده حميما مع تلك الشخصيات. وهل تعتقد أنه يمنحها المساحة التي تستحق في النص؟**

– رشيد بو شعير: إن عبده خال يبدو متعاطفاً مع شخوص رواياته الذين يدافعون عن القيم أو يبحثون لهم عن موطئ قدم في عالم يقوم على الاستغلال والعنف والاضطهاد والجور، وهو حريص على رسم شخوصه بأبعادها المادية والاجتماعية والثقافية والسيكولوجية.

– سعيد الأحمد: رغم غياب دور البطل المطلق، كما ذكرنا أعلاه، إلا أن هناك شخصيات عديدة بروايات خال تظل في الذاكرة، كالسوادي، ويحيى الغريب، وأبي مريم، والعجوز نوار، ولهذا يمكن أن نجزم بنضج الشخصية الروائية بنصوصه، ما يمنحها إمكانية الخروج من الورق إلى الأرض لتسكن ذاكرة القارئ كإحدى الشخصيات التي عاصرها ثم ماتت وبقيت ذكراها. بالنسبة للمساحة، فبالتأكيد أن شخصيات عبده تأخذ المساحة التي تستحقها، وهذا ما يجعلها منطقية ومقنعة جدًا، وإن كان بعضها – وفي أحيان قليلة – أخذ أكثر من المساحة المفترضة فيدخل في مرحلة الترهل.

■ **بماذا تفسر حضور الحب المازوخي أو الحب المستحيل في روايات عبده خال. الحبيب المعذب والأنثى المستبدة لهما حضور طاغ في رواياته بملامح مختلفة. كيف لهذه المسألة؟**

– رشيد بوشعير: نموذج المرأة المستبدة حاضر في روايات عبده خال، وخاصة نموذج «الحماة» أو العشيقة، ولكنه ليس مهيمنا على عالم خال الروائي، فهناك نماذج أخرى في



أعماله تمثل المرأة الضحية المسحوقة، ويكفي أن نتمثل هنا بنموذج الأم في «مدن تأكل العشب» ونموذج «زينة» أو «مريم» في «الموت يمر من هنا». وإذا كان بروايات خال شخوص غرزت أشواك النساء في أناملهم فإن هناك شخوصاً آخرين اتهموا بورودهن، وفي ظني أن ظاهرة الحب المازوخي في روايات خال ليست فاقعة على نحو ما يتراءى في روايات كتاب آخرين، كرواية «سقف الكفاية» لمحمد حسن علوان.

- سعيد الأحمد: وهل هناك حضور حقيقي وعفوي للمرأة في المنتج السردي المحلي؟ حقيقة لا أرى ذلك، فالمرأة في الرواية المحلية اختزلت تقريبا في ثلاث صيغ: الجدة العفيفة الحكيمة، الزوجة المنكسرة الفاقدة الخيارات، والمرأة اللعوب المستبدة. هذه هي الصور الغالبة في النص المحلي، حيث يتورط كتابنا المحليون في هذا الفعل التنميطي، تماما كما تتورط الكتابة النسوية في قولبة الرجل داخل إطار الذكر المستبد المستذئب والخائن. على جانب آخر، فأرضية كتابنا شعرية، ومرجعيتهم كذلك، وشعرنا العربي لا يزخر بحالات غزلية رومانسية مفرحة، بل ترتبط غزلياته ارتباطًا وثيقًا بالأسى والعذاب والهجر والحرمان، والذاكرة الأدبية الجمعية غارقة في ذلك حد الإحباط.

■ **هناك ملامح للأسطورة تحضر في رواية الموت يمر من هنا وهناك ما يشبه الواقعية السحرية في تلك الرواية وكذلك في رواياته الأخرى بشكل أو بآخر. كيف تنظر للبعد الأسطوري في روايات خال؟**

- رشيد بو شعير: إن العناصر الأسطورية أو العجائبية تشكل حضوراً قوياً في بعض أعمال عبده خال، وخاصة في «الطين» وفي «الموت يمر من هنا» التي تعد رواية واقعية سحرية لا تختلف عن روايات «غابرييل غارسيا ماركيز»، أو «مئة عام من الحنين» لرشيد بو جدرة أو عوالم رجاء عالم العجائبية. وتتراءى النزعة السحرية الغرائبية في «الموت يمر من هنا» من خلال الحكايات والمواقف والشخصيات الأسطورية التي تستعصي على الحصر؛ من مثل حكاية الكلاب التي كانت تطارد الفتى «درويشا» المعتوه في الحقول وتتخلى عنه عندما يقترب من فرار السيد «أبي قضبة»، وانفراج قبر الجدة «نوار» وخروجها منه، وما يروى عن موت «راعي القضية» ونهوضه من قبره كذلك، و«منعه مجموعة من الجن



قدمت لتسكن هذا الوادي»، ودخوله في معركة حاسمة معهم، وما يروى عن سكان «القلعة» الذين أودعوا سجونها المظلمة صغاراً وبلغوا من العمر عتيا، وعندما سنحت لهم فرصة الهروب والتحرر «تراجعوا أمام النور وعادوا» إليها، وما يروى عن الحارس الذي مسخه الجني كلبا، وما إلى ذلك.

– سعيد الأحمد: يجب أن نفرق جدا بين الأسطورة والفانتازيا، ليتضح هذا الخط الفاصل الذي يوقع البعض في خطأ يجعل روايته تتخبط بين الواقع السحري والكتابة الاختلاقية (الفانتازيا المحضة الخالية من منطقيات الواقع). فالأسطورة المستمدة من ثقافة مجتمع النص ومعطياته الميثيولوجية وميتافيزيقياته، لا تعد فانتازيا مجردة، ولا تفسد واقعيته السحرية، أما الأسطورة التي يفتعلها الكاتب دون ارتباطها بثقافة مكان وزمن الحدث فهي مجرد تهويمات فانتازية أراد بها الكاتب إدهاش القارئ على حساب منطقية العمل. الأسطورة لدى خال لا تتورط في الجانب الفانتازي المجرد، حيث انها نتاج لثقافة شخصيات الرواية وعرف من أدبيات أمكنتها.

المصدر:

جريدة الرياض : الخميس ٣ صفر ١٤٣٠هـ – ٢٩ يناير ٢٠٠٩م – العدد ١٤٨٢٩



حامد بن عقيل:

كلما ألقى ناقد حجارته إلى طاولة «الفردوس اليباب» سيجد عالمًا ينفتح أمامه

■ هناك من يرى أن نص ليلى الجُهني نص سكوني وملتزم بخطية الأحداث وأفقيتها بقدر ما كانت الفوضى المنهجية صفة ملاصقة للعمل نفسه، كيف ترى هذه الرؤية؟ وكيف يتم التوافق بين نص سكوني وفوضى منهجية؟

– بينتُ معنى التأويل، ورسمتُ حدوده بدقّة، وبينتُ الحدّ الفاصل بين التأويل الجيد والتأويل الرديء. هناك تأويل يدفع بالنّص إلى أقصاه، وتأويل يعتسف النص، ومن التأويل أسلوب يخضع النّص لغاياتٍ مؤوّلة. وضحتُ كل هذا في كتاب (فقه الفوضى). ما حدث – بقصد منّي – أنني لم أتبن منهجا نقديا تأويليا محدّدا، لكن هذا لا يلغي معرفتي آفاق التأويل الذي انتهجتُه في العمل على رواية ليلى الجهني. كان تحديد المصطلح في سياق منهج محدد سيجعلني خاضعا بدرجة كبيرة إلى بعض اشتراطات هذا المنهج، فلم يكن تأويلي هرمينوطيقا ولا سيمياء ولا تفكيكا، كان كل هذا مجتمعا، وهو ما أشارت إليه إحدى الصحف المحلية حين كتبت عن صدور الكتاب. من الواضح جدا أن (فقه الفوضى) عمل يعتمد التيه المنهجي كما يقول دريدا عن التأويل، لكن على القارئ أن يتنبه من خلال الهوامش والإحالات إلى أن المرجع الرئيس كان كتاب أمبرتو إيكو (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية)، ليكتشف أن منهج الكتاب رسم بدقّة لا تريد الخضوع لمنهج تأويلي محدد، لكنها لا تهمل الأخذ من هذه



المناهج التأويلية ما يثري الدراسة النقدية للفردوس اليباب.

لذا، قد يكون هناك بعض الحديث والمراجعة لأخذي بنظرية ستانلي فيش (الأسلوبيات التأثيرية) في بيان الأسلوب الإرجائي للغة الرواية، أقبل مثل هذه المراجعة، مع رفض قاطع للحديث عن عدم وجود منهجية للكتاب. إن المنهج النقدي كان يعني الدراسة كاملة، وقد أشار الأستاذ فوزي الديماسي إلى وجود خلل في منهجية تناول الكتاب للرواية، ولعل ما أشار إليه الأستاذ فوزي لا يعدو كونه ملاحظة حول ضرورة تحديد معنى مصطلحيّ (فقه) و(فوضى)، وهذا لا دخل له بالمنهج التأويلي. أما ما يتعلق بنظرية ستانلي فيش فقد أسعدني ما قدمته الناقدة السعودية الأستاذة أسماء الزهراني من ملاحظات حولها، وهذه الملاحظات أيضا لا تنفي منهجية الكتاب لأنها ترد حول استخدامي لنظرية فيش في سبيل تحديد معنى أن يكون النص إرجائيا.

مما سبق، أؤكد أن ما كتبه الناقدان، التونسي فوزي الديماسي، والسعودية أسماء الزهراني لا علاقة له بالمنهج المتّبع في قراءة الرواية، حيث اشار الأول إلى خلل في التعريف بالمصطلحين المستخدمين كعنوان للكتاب، وأشارت الثانية إلى عدم موافقتها على مناسبة نظرية الأسلوبيات التأثيرية للحديث عن لغة الرواية. دون أن تكون هناك مراجعة فعلية للمنهج التأويلي المتّبع في الدراسة. وأثمّن للناقدين الكريمين ما اختصا به الكتاب من ملاحظات، مع امتنان لنقاد وكتّاب آخرين تفضلوا بالكتابة عن (فقه الفوضى) على موقع إيلاف الإلكتروني وأشاروا إلى ما فيه من جهد منهجي.

أما عن سكونية نص رواية الفردوس اليباب وأفقية أحداثها فأشير إلى الفصل الخامس من قسم (الحضارة اليباب) في كتاب (فقه الفوضى)، هناك ستجد كتابة مقتضبة عن الأسلوب الكتابي للروائية ليلى الجهني، كما ستجد إشارة إلى ما كتبه ناقد سوري هو محمد قرانيا عن قصة (أتعذب من قلة الموت) التي نشرتها مجلة الموقف الأدبي للكاتبة، وستجد أن أسلوب الكاتبة بحاجة إلى ناقد يرى ما وراء حرف ليلى الجهني، أي أن أسلوبها بحاجة إلى ناقد يعي معنى الفن، وليس إلى ناقد لا فرق بينه وبين المتلقي العادي سوى قدرته على إيصال صوته إلى الصحف دون بصيرة نافذة. قال قرانيا: إن نص أتعذب من قلة الموت: (تضمن نقلات حكائية صغرى تجاوزت محيط الأسرة إلى المجتمع والوطن والعالم). وهذا ما أجده



في الفردوس اليباب، هذا النص يبدو سكونيا إلا لمن يجيد قراءة جزئياته في إطارها العام ليجد أنه أمام اشتغال لغوي دقيق ينمو إلى أبعد من أحداث الرواية، إن الحدث أداة قول لا أكثر عند مبدعة الفردوس اليباب، ومنه تنطلق لآفاق أرحب كي تنقل للقارئ رؤيتها، فتؤثر على العقل وعلى المشاعر أيضا، وهذه هي طبيعة الفنون الرفيعة التي يقول عنها أرسطو: (إن أعظم الفنون نبلا هي التي تؤثر على العقل وعلى المشاعر أيضا).

■ **كيف تنظر لمقولة الناقد التونسي إن العمل النقدي في أغلب أبوابه عمل ارتسامي وتناول انطباعي لا يحتكم إلى أدنى الشروط، وبذلك لم يكن عمله صدى للمدوّنة التي يعتزم نقدها؟.**

- تنبع أهمية ما قاله الديماسي من كونها مقولة ناقد مغاربي، وهم ممن سبقنا كثيرا في مضمار النقد الألسني بمراحل. لكنني أشير إلى أن الناقد، الذي أشاد بالجهد المبذول في فقه الفوضى، ركّز على نقطتين: الأولى تتعلق بالمصطلحين اللذين وردا في عنوان الكتاب، ولا تتعلق هذه الملاحظة بمنهجية فقه الفوضى كدراسة، وهما مصطلحان أشارت إليهما الناقدة السعودية خلود الحارثي حين كتبت عن الكتاب بعد صدوره. وكانت ملاحظة الناقد الثانية تدور حول ما إذا كانت (الفردوس اليباب) رواية أم لا؟.

بعد ذلك جاء الناقد في مراجعته للدراسة بكلام إنشائي نافٍ للمنهجية النقدية دون أن يقدّم الأدلة والبراهين على صحة ذلك. وإنني على يقين من أن فوزي الديماسي كان يبحثُ عن المصطلح، أي أنه كان يريد أن يحدد المنهج التأويلي المتّبع في دراسة الرواية من خلال نسبته إلى مدرسة نقدية محددة، بينما كنتُ أعتمد على كتاب (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) كمرجع أساسي للدراسة، وهو ما يقدم رسالة واضحة للقارئ، مفادها أن منهجي تأويلي يأخذ من كل مناهج التأويل ما يفيد في سبر أغوار عمل روائي متوالد الدلالات، إرجائي اللغة. بالطبع، هذا لا يقلل من المنهجية لأنني عرّفتُ التأويل، وحدّدتُ معايير جودته، مع إيضاح أن مقولة جوناثان كولر التي تقترح على المؤول إطلاق مخيلته في مواجهة النص لتجوب كل آفاقه كانت حاضرة في ذهني أثناء كتابة فقه الفوضى.

■ **الرواية أو الملحمة هي نص صراع وتتّصف فيه الشخوص بالنفس الملحمي على**



غرار شخصية (عمر الحمزاوي) في رواية (الشحاذ) لنجيب محفوظ أو (سامي) في رواية (الخندق الغميق) لسهيل إدريس، فأي قضيّة تحملها (صَبا) شخصية الفردوس اليباب؟.

– سأخبرك بأمر، عندما بدأتُ كتابة الدراسة كنتُ أدخل عالم البحث عن الدلالات التي حفلت الرواية بها، وقد كان البحث ممارسة لمتعة خاصة لم أتوقع يوما أن تكون في كتاب، فضلا عن أن تنفرد بالنشر في كتاب مستقل. وفي سبيل إنجاز الدراسة اطلعتُ على الكثير من كتب النقد، حتى وصلتُ إلى كتاب (الأثر المفتوح) لأمبرتو إيكو الذي أدهشتني فيه عبارة يصف فيها رواية (استيقاظ عائلة الفاينيكانس) لجيمس جويس بأنها عمل أينشتايني لأنها عمل دلالي منثنٍ على نفسه. وهي العبارة التي أثّرت في الدراسة بشكل كبير، إن (صَبا) شخصية الفردوس اليباب لا تُقرأ بمعزل عن البعد الدلالي لبقية شخوص الرواية، ومع كل تحول دلالي تنثني الرواية على نفسها بشكل أخاذ لتقرأ من جديد بأسلوب جديد. وفقه الفوضى عبارة عن دراسة من خمسة أقسام، حملت (صبا) في قسمها الأول قضية الفرد، وفي الثاني قضية المجتمع، وفي الثالث قضية المدنية، وفي الرابع القضية الكونية، وأخيرا قضية الحضارة.

الأمر أشبه بلعبة (جومانجي) التي تناولها أحد أفلام هوليوود، كلما ألقى ناقد حجارته إلى طاولة (الفردوس اليباب) سيجد عالمًا اينشتاينيًا ينفتح أمامه. فالرواية استثناء من هذه الزاوية، تحديدا، في سردنا المحلي لاشتمالها على بعدي التدليل (البعد المتاح) والترميز (البعد الدلالي) كما يشير تزفيتان تودوروف.

■ **تقول: (سقف حركتنا الشعرية في المملكة أعلى بكثير من السقف السردي)، ماذا تعني بهذا؟ وهل هذا السقف الأعلى هو لكل التجارب الشعرية؟ وهل هو أيضًا لكل الاتجاهات الشعرية؟**

– قلت ذلك في لقاء صحفي بعد صدور مجموعتي الشعرية الثانية، أتذكّر أنني كنتُ أجيب عن سؤال يخص اللحظة الحداثية، ما جعلني أتحدّث عن التدفق الزمني. سأكرر ما يفيد هنا، ففقر نصوصي للجمل الإنشائية جعلني أفتح أفقًا خاصًا بي، شيء جديد لأنه



طارئ على الشّعر، بينما هو من أهم أدوات السرد. ما يحدث لدينا في المملكة أن التجارب السردية، باستثناء سرود الجهنية والتعزي والدميني والحمد، تفتقر لمفهوم التدفق الزمني، الفعل الذي يدفع الوقائع لخلق فضاءات سردية متنامية، دون أن تهمل ما تعنيه الجملة الإنشائية من حمل المستوى الترميزي العميق للنصوص القصصية إذا أرادت أن تكون مؤثرة في قرائها، وإن أرادت ألا تسقط بسهولة من ذاكرة القارئ. إذا نظرت إلى التجارب التي أوردتها هنا كنماذج لاكتمال السرود من الناحية الفنية فإنها تجارب ذات إنتاج قليل، وتقف مقابل إنتاج كثيف لروائيين وروائيات ما زالوا لا يفقهون من مفهوم السرد سوى التعريف المدرسي البدائي لمعنى الرواية، مع إصرارهم الكبير على أن الرواية وقائع فحسب. بالطبع، يمكنني استثناء عواض شاهر العصيمي من كل ما قلتُه هنا، لأن تجربته تستحق أن تُقرأ بشكل عميق وموسّع لكي نرى أي اثر لها في رفع سقف الحركة السردية السعودية الذي لا يتناسب مع كل هذا الضجيج في صحافتنا المحلية. فيما يخص كون هذا القول خاصا بتجربة شعرية دون أخرى، أو اتجاه دون آخر، فإنني أقول إن الحديث هنا عن الشِعر مقابل السرد، وهذا ما يعني كل ما أنجز في سياق الشِّعر مقابل ما تم إنجازه في السياق القصصي بشكل تراكمي. أما داخل كل فن من هذين الفنين فهناك أحكام معيارية تخضع تجربة كل مبدع للتقويم بناء على أسس هذا الفن، وبمقارنته بما تم إنجازه على أيدي الآخرين من رفاق حرفته.

■ **تقول: (جاء قبول التجارب جماعيا لأنهم يؤسسون لمنهج جديد، ولأنهم في مواجهة تيار تقليدي فوّت عليهم مراجعة تجربة كل مبدع على حده لكي لا يظهر للآخر شيئا من جوانب القصور في منهجهم)، هل تقصد أن شاعرا مثل محمد جبر الحربي أو عبدالله الصيخان انفضحت تجربتهما عندما أصبحا بدون غطاء إعلامي يروج لتجربتهما من خلال تلك المواجهات مع التيار التقليدي؟**

- في البدء، لا يمكن تبنّي النتاج الضعيف للدخول به في مواجهة كالتي حدثت منتصف الثمانينيات مع أنصار الاتجاه التقليدي، فمحمد جبر الحربي والصيخان شاعران كبيران، وما زال الحربي مثلا يقف إلى الآن في مشهدنا الثقافي حاملا معه شعلة الشعر بكامل وهجها. من هذا المنطلق يمكن الإشارة سريعا إلى اعتماد نقاد الثمانينيات على التجارب الشعرية



أكثر من حديثهم عن السرد، لأن الشعر هو الذي كان حاضرا بقوة في تلك الفترة.

أما ما عنيته عندما أشرتُ إلى تفويت مراجعة النقاد لتجارب الشعراء في تلك المرحلة فهو تحديدا، وهذا من طبيعة الأشياء، أن من يتخندق معك في مواجهة تيار آخر لا يمكن أن تنشغل بمراجعته وتقويمه على الملأ حتى لا يرميك الآخرون بالنقص. هذا ما جعل بعض الشعراء يأخذون - شِعريا - أكبر من المساحة التي يستحقونها فعلا.

في (يوم الرّب العظيم) نجد الشاعر الذي اتخذ دورا رسوليا وأخذ يلقي وصاياه من مسافة بعيدة. هذه الرؤية الرسولية في قصائد (يوم الرب العظيم) أليست تتعارض مع مفهوم الشاعر في لحظتنا الراهنة؟

■ **وما مفهوم الشاعر في لحظتنا الراهنة؟.**

- الفكرة هي وطن المستقبل، وحين يقول الشاعر لديّ مشروعي التنويري فإنه سيكون رسوليا رغما عنه. في لحظتنا الراهنة (جدار) و(عدو) و(أرض) تذوب في الهرولة. حتى شاعر المرأة نزار قباني، قد لا يذكر التاريخ له في المستقبل القريب سوى (المهرولون). إن ديوان (يوم الرب العظيم)، بدءا من (يرملون) ومرورا (بإرم) و(عمورة) وغيرها من النصوص وانتهاء بقصيدة (يوم الرب العظيم) لم يكن إلا فكرة أن نسكن المستقبل، حتى ولو رأينا في هذا المستقبل مصاير لا تعجبنا. إننا جميعا نتدفق باتجاه الغد، حاملين أطفالنا وأحلامنا وعقيدتنا كي نقول كلمتنا.

المصدر:

جريدة اليوم: الأحد ١٤٢٦/١١/٩هـ ـ الموافق ٢٠٠٥/١٢/١١م.



الروائي عبده خال:

أشعر بالضجر عندما يصادفني سؤال كهذا !

■ **قلت بعد رواية (الموت يمر من هنا) : من حقي أن افخر بروايتي كمنجز ذاتي يجلسني مع الكبار في العالم الروائي. الان بعد رواية (نباح) ماذا تقول ؟ وهل تشعر بأنك أخذت مكانك مع الكبار ؟**

- السؤال يحمل منزلقًا يبدو انك كنت تعده بنية مضمرة لإدخالي في شرك الكلمات، فهل أتواطأ معك لاحداث الاثر الصحفي الذي رغبت في احداثه من خلال السؤال، ام أفسد عليك نيتك واهمل الاجابة؟ سأمنحك يا صديقي جزءًا من رغبتك وامنح نفسي جزءًا من رغبتها وأقول لك : نحن الذين نختار أماكننا، وهذا لا يعني تلك التصنيفات الجاهزة، فلو قلت لك اني أبحث عن أبعد مكان تصل إليه الرغبة فلن أكذب، هذا ما أبحث عنه، وتظل هذه رغبة ذاتية تحتاج الى مطية نشطة وسريعة لبلوغ ما تصل إليه مخيلتي والبحث عن هذه المكانة ليس للتربع والاسترخاء ولكن لكي تستفزني للدخول الى عوالم لم تدخل بعد. هذه رغبتي فيما اود قوله، وساترك رغبتك فيما تريد معرفته. !!

■ **عبده خال يتألق روائياً عندما يكتب عن القرية التي لها سطوة على ذاكرتك.. هل شعرت بهذا الاحساس وأنت تكتب عن المدينة في رواية نباح ؟**

- أعلم بانك قرأت الايام لا تخبىء أحدًا فهل كانت المدينة لا تحمل سطوتها.. الم تكن موجودة بادواتها.. الفرق بين عالم القرية وعالم المدينة يتمثل في طبيعة المكان، فالمكان له سطوته وتعبيراته وعوالمه، فكما تأتينا القرية غامضة وشاعرية ومدهشة ومحملة بعوالم هربت منا فينا، تغدو اكثر حميمية وقربًا من الذات المغموسة داخل المدينة العارية المتفسخة الجالبة للضجر،



وتغدو جماليات القرية من وجهة نظرك اكثر جمالاً من تفسخ المدينة وعريها وبرومانسية القارىء المتلهف للدعة والاستذكار واستجلاب الماضي، بهذه الرومانسية ياتي الحكم.

ولو أردنا الحديث بهذه الروح الاستلهامية الباحثة عن دعة الماضي ستجدها تفوح من انفاس الابطال الذين يستذكرون دعة ماضي المدينة من خلال الذكريات التي انهالت من مخيلة راوي رواية نباح، لقد قرئت رواية نباح من قبل بعض الاصدقاء الذين عاشوا تفاصيل مدينة جدة في الفترة الزمنية التي استرجعها الراوي فخلقت في دواخلهم ذلك العالم الذي تبحث عنه أنت كقارىء بعيد عن مكان الرواية، إننا نتلمس ذواتنا من خلال ما نتماس معه في حياتنا سواء اكان رائحة شممناها في عهد مضى او من خلال أغنية او حادثة أو مكانا..

هذا ما يحدث معنا ومن هذا نصدر أحكامنا على ما نقرأ وما نسمع أو نتذوق، فلو ان سامعًا سمع أغنية :

يا منيتي وياسلا خاطري، وأنا حبك.. أحبك ياسلام
ليه الجفا ليه تهجرني، وانا أحبك أحبك ياسلام

مقاطع هذه الاغنية غنيت منذ زمن مبكر والآن تم استرجاعها كاغنية حديثة وبين المستمع الاول لها وبين المستمع الآني ستجد مفارقة كبيرة يحملها المكان وليست مقاطع الاغنية ولن يكون وقع الاغنية شهيًا وشجيًا كما حدث مع من عاشها عند ظهورها الاول.. إن المكان له رائحة وطعم ولون.. فقط هو الماء الذي لا يحمل طعما او رائحة او لونا وهو الوحيد الذي نتقاسمه من غير أن يخلق في داخلنا شهوة التذكر.. شهوة الحنين والآهات. ونباح صوت ربما لا يذكرك انت بشيء سوى انك تعلمت بانه صوت لكنه عند البعض كل الحياة

■ **في الرواية الطين قلت إنها أرهقتك فنياً.. في (نباح) كيف كانت المعاناة.. تبدو أسهل كتقنية روائية أليس كذلك ؟**

لكل عمل معضلة ما، ولكل عمل معمار هندسي عليك اقتفاء خارطته من غير ان تخرج عن سياق مخططه، والمسألة ليست ضمن السهولة أو الصعوبة، فرواية نباح لها فنيات مرهقة إلا انها تختلف في مخططها عن رواية الطين.

■ **هل تتنبأ بردة فعل المتلقي اليمني لرواية نباح.. والكثير منها احداثها تدور في**



اليمن.. هل تخشى من ردة فعل ما.. قد تسيء فهم الرواية ؟

.. يا طامي أشعر بالضجر عندما يصادفني سؤال كهذا ! لماذا اليمن؟ لماذا لا تقول مصر أو السودان أو السعودية أو ليبيا او العراق أو سوريا أو امريكا، لماذا اليمن؟ هذا السؤال بدأ يواجهني بصورة مزعجة، هل تريدني ان اشك في القراءة الصحيحة للرواية، قلت انه لا توجد دولة خرجت بثياب ناصعة من الكارثة التي حدثت في العقد الاخير من القرن الماضي، كل الدول متورطة بصورة ما.

ألم تقرأ الاهداء إنه ينص على جملة تشمل رقاعًا جغرافية غير متناهية : إلى أوغاد العالم لعنة كبيرة، هذا هو الاهداء.. هناك اوغاد شوهوا حياة اناس بسطاء حولوا حياتهم الى اتون ملتهب حولوا حياتهم الى دمار انساني من غير ان يقفوا للمحاكمة أو أن يعتذروا من كل الجرائم التي ارتكبت في حق هذه الشعوب المسحوقة والمدمرة بفعل سياسي أو قرار سياسي لا يصبح له وجود حين يتصالح الزعماء، بينما الضحايا تدمر حياتهم بذلك القرار من غير ان يجدوا عزاء او كلمة اعتذار تليق بالدمار الذي لحق بهم.. ولو بقي صدام في السلطة لتصالح مع الجميع ولذهبت الدماء التي اهدرت جميعها في طي النسيان

إذاً لماذا اليمن. ؟ ليس هناك من ناج، الكل خرج بثياب قذرة في حرب أكثر قذارة، وكان علينا نحن الشعوب ان نمضي السنوات الماضيات والقادمات في غسل وكحت كل تلك القاذورات، وسيمضي زمن طويل قبل أن ننهي مهمتنا.

إن مهمة الساسة تصريف القاذورات الى حلوقنا ومهمتنا تنقية صدورنا من سموم الحرب.. أليس في هذا جور عظيم!

■ **وانت تكتب عن اللحظة الراهنة.. وعن حدث ضخم ما زال طازجاً في الذاكرة.. الم تخشَ ان ينشغل القارئ بأن يفتش عن ذاكرته في الرواية ؟**

– لقد سعيت لأن يكون موجودًا بدمه الطازج الدافىء، سعيت لأن يقف على خشبة المسرح حاملاً أنصاف جثته، حاملاً نصل قاتله، سعيت لذلك، علينا أن نقف جميعًا على الخشبة نحمل جراحنا ونحاكم من جرحنا، أن نستعيد نصف جثتنا لندفنها كي نستطيع مواصلة نصف حياة قبل أن تردم تحت تأوهاتنا.. وكنت سأكون حزينا إن لم يجد القارىء



دمه الذي ينزف من جسده وهو يحوم كطائرًا صوب قناص بندقيته عليه ولم يختر من جسده إلا جناحيه، آه لم نعد قادرين على التحليق فنصف جثتنا التي ماتت هي أجنحتنا، تصور أن تكون طائرا بلا جناحين؟

■ **هل نقول رواية نباح هي من ادب الحرب.. ام ان بها رائحة الحرب. وكيف هي رؤيتك لروايات الحرب ؟**

- استنشقناها على أنها رائحة حرب لكنها كانت حربًا ضروسًا لم نخضها لكن القتلى كانوا منا، أنا لم أتحدث عن نظرة اقليمية ضيقة، فالقاتل والمقتول منا، والدافن والمدفون منا، والمدلس والمدلس عليه منا، والكاسب والخاسر منا.. في مثل هذه الحالة تكون الخسارة فادحة، خسارة عظيمة

أما رؤيتي لرواية الحرب فليس هناك كاتب روائي يبحث عن حرب ليكتب فالظرف التاريخي هو الذي يحتم ظهور هذا النوع او اختفاءه ولو فتشت في الادب العالمي ستجد أن الحروب كانت مادة خصبة لكثير من الاعمال الادبية العظيمة.. لكن هذه الكتابة يأتي منجزها في إظهار بشاعة الحرب وقبلها اظهار بشاعة القرار السياسي.. كيف ترى فيتنام الآن هل نسيت قتلاها، أو كيف ترى اليابان، كيف ترى الالمان، كيف ترى الحرب الاهلية الامريكية، ملايين الجثث طمرت تحت التراب وعندما انعدل مزاج الساسة عادت الايدي للتصافح والافواه للقبل بينما الذين مضوا من أجل تنفيذ القرار السياسي تركوا حرقة حبيب وفجيعة زوجة ولوعة أم ونحيب حبيبة، الرواية تأتي لتقول للساسة أي جرأة تحملونها على سحق كل هذه القامات وقطف كل هذه الاحلام.

■ **في الرواية ثلاث حالات عشق للمرأة المستحيلة (عمر الطيب.. مطشر الخالدي.. بطل الرواية) هل كانت هذه مصادفة.. ام هناك دلالة تربط بين هذا الحب الثلاثي المستحيل؟**

- هذه ملاحظة جيدة ربما تولدت جمالياتها من خلال اكتمال المعمار الروائي الذي رسم عشوائية الحرب ووحشيتها، فثلاث الشخصيات التي ذكرتها هم من مواقع جغرافية مختلفة



إلا أن الاثر الذي تركته الحرب والاوراق المبعثرة لعالمنا العربي ادت بهم الى نتيجة واحدة.

■ **كيف تكون حياة المرء عندما يعيش حبًا مستحيلاً. ؟**

- ولا تكون الاجابة عن هذا السؤال تتمثل في رومانسية الحب البسيطة، فأثر الحروب يتمدد بشكل عشوائي وعلى مساحات شاسعة، إنه أشبه ببقعة الزيت التي تتسرب من ناقلة ضخمة ويخطىء من يظن أن بقعة الزيت مجرد بقعة تسترخي على سطح بحر كبير، إن هذه البقعة تقتل آلاف الكائنات الحية التي تعيش في عمق ذلك البحر، ونحن نموت بفعل الساسة وإن لم يلحظ أحد ذلك.. نحن كائنات يمنع عنها الهواء بفعل بقعة قرار سياسي وحين نبحث عن الهواء لا نجده.. فنموت أسفل سطح البحر دون أن يفطن لنا أحد. ومظفر، وعمر، وزينب وابراهيم المؤذن وأبو ناب، والراوي واعداد لا حصر لها هم ضحايا لبقعة الزيت الكبيرة.

■ **سلوى نموذج المرأة المثقفة ظهرت بشكل مشوه.. هل هي ادانة للمرأة المثقفة بشكل عام؟**

- سلوى إحدى مفردات التشوه، وليس مقتصرًا عليها ذلك التشوه، كل ابطال رواية نباح هم كائنات مشوهة تحمل جزءًا من ذاتها وجزءًا من الاملاء الذي يضخ لدواخلهم من غير أن يتمكنوا من تنقية ذلك التشوه.. إلا أن سلوى تحمل تشوهًا سابقًا فرضته طبيعة المكان عليها وفرضته جملة ظروف جعلت منها كائنًا كان من المفترض ان يكون شعارًا للتشوهات السابقة للدمار الكبير.

■ **شخصية عياش كان حضورها في الرواية كالبرق وشعرت وأنا أقرأ الرواية بأن لديه الكثير مما يقول، فلماذا حجبت دور عياش ؟**

- لم يحجب، ولو أعدت القراءة مرة أخرى فستجد أن عياش قال موقفه، بل فجر مواقف ربما تكون هي ركيزة الرواية، ولأن تكنيك الرواية بدأ من النهاية فإن كلامه مضى كأنه لم يقل شيئًا، بينما لو قرأت نهاية الرواية فستجد أن عياشًا في الفصلين الاولين هما بمثابة الفصلين الاخيرين وسيصبح كلامه خلاصة لموقف فئة كبيرة ممن اكتووا بالحرب



أو رائحتها.

■ **وفاء هذا الاسم يحمل دلالة الوفاء هل كان اختيار الاسم عفوياً ؟ وكيف تسمي ابطال رواياتك؟**

- اسم بطلة رواية نباح لم يكن عفويا، هو اسم منتقى بعناية هذه المرأة التي تسحق في الطريق بينما تاريخها لم يكن يشير لذلك هي ادانة مضاعفة لتقلبات ظرفية كانت هي إحدى الضحايا ولم يعد متبقيا لها الا الاسم الذي يشير لطهارة ماضوية وسذاجة ما قبل الحقيقة، ربما أراد الاسم ان يقول ليس هناك حقيقة وإنما الحقيقة ان كل ما كان يحدث أكاذيب وتدليس عاش به وفيه كل ابطال الرواية.. إنهم يكتشفون عمق الكذب الذي عاشوه على انه حقيقة.

■ **كنت كلما اقتربت من صفاء في الرواية بدت تفاصيل المكان اكثر دقة واكثر حميمية.. بينما الحارة في جدة غاب اسمها وغابت تفاصيلها الدقيقة.. لماذا كان هذا التباين؟**

- ليس هناك تباين، إن الكتابة اخيارية وانتقائية، والراوي حين كان يكتب كان يكتب عن محبوبة ومعشوقة تخلى عن كل شيء ليصل اليها وبالتالي يصبح أي شيء متعلق بها له حميمية عالية في نفسية البطل فصنعاء تتحول الى معشوقة تستعير هذه الصفة لاقترانها بالحبيبة ومن هنا يصبح الحديث عن ما يتعلق بالمحبوب له قدسية وسمو المحبوب نفسه بينما كان حديثه عن جدة هو حديث المتشبع من المكان الذي يخرج منه دائمًا للبحث عن الحبيبة الغائبة ولو قرأت ما قاله أبو ناب عن جدة التي تمثل له الحبيبة الغائبة فستجده عاشقًا لجدة ومتذمرًا من صنعاء.. هذه هي العلاقة المتبادلة بيننا وبين الامكنة.

■ **ما حل بوفاء مسؤولية من هل هي نتاج أزمة الخليج. ؟**

- كل أبطال رواية نباح هم ضحايا أزمة الخليج.

■ **اليس من حق بطل الرواية ان يجد اسماً له.. كي يخلد في الذاكرة الروائية كما كان يحي الغريب ورشيد الحيدري وغيرهم من ابطال رواياتك.. لماذا لم تسمِّه ؟**

- اللقيط يسميه الاخرون وربما يبقون له شيئًا من ذكريات من قذفه لبرميل القمامة كأن يترك بزة او قلادة فقط أشياء سخيفة تذكر بجريمة هرب صاحبها تاركًا دليلاً واهنًا



يذكر اللقيط بانه لقيط، وضحايا الحروب يدفنون جماعات، وإذا تحلى الساسة بأخلاقيات من قذف ذلك اللقيط سوف يحملون الجثث أرقامًا تشير للعدد المدفون، فموتى الحروب يحملون أرقامًا واللقطاء يخزنون بزة او قلادة تذكرهم بأنهم لقطاء، وبطل رواية نباح جثة يحمل رقما، والرقم يحمل ضمنًا هوية مزيفة واسمًا تاليًا، اسمًا يمحو حياته السابقة ويؤسس حياة افتراضية.. وكان عليه ان يروي هذه الحياة الافتراضية، حياة تشير إلى حالة تعممت على مئات الآلاف ممن ردموا في قبور جماعية هي في الواقع حياة افتراضية مشوهة، فغياب اسمه هو حضور لملايين ممن اختزلتهم الحرب.. وكان حضور بقية الشخصيات بأسمائها هو حضورًا في ذهنية الراوي وليس حصرًا لها هو ذكر تلك الشخصيات ليحدد موقعه منها وليس ليثبت حصرية تلك الشخصيات.

■ **الشريفة حفصة حضرت رواية نباح.. الى ماذا تعزو حضورها وهي الشخصية الروائية التي كانت في الرهينة.. هل هذا دلالة ان الشخصيات الروائية قد تأخذ شكل الخلود؟**

- المكان يستدعي رموزه وذكرياته، فلو عبرت بشارع من شوارع مصر فسوف يأتيك بعوالمه وسماته، فالمكان كائن حي يمنحك جزءًا من ذاكرته وحين كان بطل رواية نباح في قصر الامام بوادي ظهر هلت رموزه وهلت شخصية روائية من ركام ذاكرتك كقارىء للمكان، ولأن المكان مغلق في وجه التاريخ جاءت الرهينة كوثيقة تاريخية يمكنها أن تحل لملء الفراغ الذي تركه التاريخ الرسمي أو اهملها عنوة لجبروت صاحب المكان، وحضرت حفصة لكون الراوي يحمل تفاصيل من تاريخ حبيبته التي منحته جزءا من وهم المكوث في بلاط الحاكم.. وحضور حفصة هو حضور الرغبة في التعرف على تفاصيل الحياة الاخرى من العوالم المتخيلة في ذهنيتنا عن العوالم المحرمة على الرعاع والعامة.. كما أني أومن ان الشخصية الروائية تنتقل من عالمها المكتوب الى عالمنا الواقعي وتتحول الى شخصية تعيش بيننا :ألا تذكر مئات الشخصيات الروايئة التي نتحدث عنها وكأنها حية بل ان هناك شخصيات روائية تفوق شهرتها على شهرة كاتبيها.. وحفصة هي الشخصية التي خرجت من قصر الامام لترينا الجمال الملكي حين يحن على الرعاع والعامة ويمنحهم قليلا من الحلم.

جريدة الاقتصادية – ٢٤-فبراير ٢٠٠٤



عبده خال :

مازلنا نعيش زمن الأسطورة وإن كنا لا ندرك ذلك

■ كفاتحة للرواية كانت هذه العبارة (هربت من قبرها) هل كانت تحمل هذه العبارة إيحاء بسيطرة العوالم البوليسية للرواية؟

- ولماذا لا تقول إنها كانت بداية لإحلال الفنتازيا محل الواقع، أو الاسطرة، أو نذير طوفان لواقع أخذ يتفسخ لدرجة الوصول إلى الهروب من القبر. إن البدايات هي فخ لتوريط المتلقي في الدخول إلى عوالمك سواء كانت بوليسة أو حكاية سمجة، فحتى الحكايات الميتة لها رأس تطل به على الآخرين!!

- عندما قتلت (جليلة) عشيقة محسن الوهيب بين يديه ولم يأخذ بثأرها بعد أن تعلقت روحها بأغصان شجرة السدر تنوح وتصيح: «يا قاتلي يا قاتلي لشكيك لرب العباد، بليل ما له رقاد، ونهار ما له قعاد». البعد الاسطوري حاضر في الرواية. أيضاً استحضار الاسطورة نجده في رواياتك السابقة. هذه المسألة هل تتم لترفد السرد ام انها تتشكل داخل نسيج السرد للتماهي مع الحدث؟

- ما زلنا نعيش في زمن الاسطورة وإن كنا لا ندرك ذلك بصورة ملموسة، إلا ان الاسطورة هي التي تشكل مواقفنا من الحياة ومن الكون.. ومهما بلغ المرء من الادعاء أنه خال من الاسطورة ستجده يمارس عملاً أسطورياً بيقين تام.. وهذا ما يمكن أن ينقاد اليه من يصك المصطلحات النقدية حينما يتحدثون عن أسطرة الواقع، فالواقع مؤسطر من خلال انتقال تيمات الأسطورة إلى حياتنا عبر آلاف السنين.. وحين يكتب الراوي هو يستشعر بسطوة الاسطورة على الواقع، فما نفعله اليوم يترك أثره في الغد وهو بهذا يحقق جزءاً من فلسفة الرواية التي يؤمن بها أيمن من خلال فكرة المحو والكتابة، فالواقع يكتب



والزمن بسلطه المتعددة يمحو، وتظل عملية المحو مبقية أثراً يدل على المحو يمكن بعضهم من اصطياد كلمات محيت فيجددها بفعل إنساني يبقي تلك الاسطورة، وهناك ما لا يمحى حين يكون سجيناً للمخيلة البشرية والتي تقوم بدورها ببثها كحقيقة لتكتب ثم يأتي دور المحو وهكذا. ويأتي السرد كإبرة مهمته رتق الممزقات واعادة تركيب صورة مفترضة للايمان الذي تؤمن به تلك الشخوص.

■ ربما تكون رواية فسوق أول رواية محلية تدخل اقسام الشرطة. ولكن ما لاحظته انها لم تكتف بمهمة الدخول بل توغلت في شخصيات رجال الشرطة وقدمت نموذج رجل الشرطة بكل أطيافه. هذا التعاطي مع تلك الشريحة كيف تم بهذه الشفافية في الرواية، حيث لم يتم تجميل تلك الشخصيات؟

- رجال الشرطة هم نبت لأرضية المجتمع، هذا النبت يروى أو يسقى بنفس المياه التي تسقى بها الاشجار العالية والنباتات الصغيرة.. أي إن طوفان التغيرات كما يجتث الاشجار الكبيرة يغرق النبتات الصغيرة.. ورجال الشرطة هم أول من يقف على أثر تلك المتغيرات بما يصادفونه في جولاتهم اليومية..

■ جليلة بعد الخطيئة تحولت إلى ناسكة وكذلك محمود قفز إلى أفغانستان وحين عاد اصبح اماماً للمسجد هذه التحولات في الشخصية هل تحمل دلالات معينة؟

- التطهر يحتاج إلى وعاء يدلق على مكان النجاسة، وهاتان الشخصيتان تم كسر براءتهما حينما تم القبض عليهما وتحويل عشقهما إلى جريمة تستوجب التطهر، ولأن التدين جهة تجمع كل الشرائح على أن من استكان بها فقد نجا من الهمز واللمز فاننا نجد أن كل الموبقات التي يمارسها الفرد لن تعفيه توبته منها ما لم يستتر بمسوح الدين، وكان خيار هاتين الشخصيتين التدين في أعلى صوره حتى يردم على ماضيهما ويتحولا إلى نماذج باهرة بتدينهما.. وهذا ما يفسر كثيراً من التصرفات التي تنتج من قبل الفئات الاقل تعليمًا والاكثر انحرافاً لكي تطهر سيرتها من دنس الماضي، وبمسلكهم الجديد يكونون شكلاً جديداً من السيرة المكتوبة والمعتمدة على محو الماضي وكتابة فعل جديد يمنحهم زخماً ووجوداً



حياتياً وكذلك قيادة وسلطة.. هنا سر مشكلات تلك الفئات.

■ «يرى ايمن ان المحو والكتابة هما الوسليتان للتغيير، بينما يرى فواز ان الاجتثاث ونوعيته هما المتحكمان في التغيير ونوعيته» هذا التنازع الذي يستولي على المحقق خالد في الانجذاب إلى رؤية صديقيه فواز وايمن هل هو مصير كل من يحاول ان يتعمق في كيفية الوصول للحالة المثالية التي يجب ان يكون عليها المجتمع؟

– لا توجد حياة مثالية لأي مجتمع، فالتقاء البشر في رقعة جغرافية لا يسيرهم الا الاختلاف، ولاحداث توافق بين الامزجة يحدث العقد الاجتماعي الذي أشار اليه هوك، وتفرز الجماعات مطالبها وحين تكون السلطة على وعي بتعدد الرؤى تخلق قنواتها لامتصاص عنف تلك الجماعات. وتذبذب خالد بين فكرتي الاجتثاث والمحو هي حالة فكرية له شخصياً بينما أطياف المجتمع مسحوقون تحت ظرفية المتغير الذي لا يستوعبونه بصورة فلسفية وانما يتلقون صدمات المتغير بأفكار راسخة لا تتزحزح عن موقعها، فتتولد الخشية من القادم أو الانجراف له، وانتاج انحرافات سلوكية يقابلها استنكار لفظي، لأن من يستنكر أي سلوك هو ممارس له في الخفاء.. رواية فسوق تلعب على مستويات فكرية وسلوكية وتربوية وقناعات راسخة، تستحضر المجتمع في حالة تصادم عنيف مع كل تلك المتغيرات التي لم تبق أحداً في مكانه.. ولم يكن من مهامها البحث عن المجتمع المثالي أو التباكي عليه.

■ جليلة عشيقة محسن الوهيب هي امتداد لجليلة الابنة. وبرغم التباعد الزمني بين جليلة العشيقة وبين جليلة الابنة نلحظ النهاية المأساوية للشخصيات. هل تقول الرواية لنا بأن الاخطاء التي تمارس في المجتمع ما زالت هي الاخطاء؟

– يمكن قراءة تكرار مأساة جليلة على هذا النحو.. ويمكن أن تتعدد القراءات على صور اخرى تبتعد كثيراً عن هذه القراءة فمثلاً لماذا لا تقرأ أننا نحلل لأنفسنا الفعل ونحرمه على الآخر، أو أننا نزرع ثمار مستقبلنا في الماضي وحين يأتي المستقبل نتذوق ثمار ما زرعنا، أو أن الأماكن المغلقة تخلق حكايات عشق متشابهة.. يمكن تكرار المأساة أن تقرأ على أوجه كثيرة.

■ الرواية تستحضر الصراع بين الثقافة الساكنة والمتحركة هل الفسوق الذي تسجله



الرواية هو نتاج ذلك الصراع بين الثقافتين؟

– هذا رأي أحد ابطال الرواية (فواز) بينما الشخصيات الاخرى ترى ان الفسوق الذي نتج وليد ظروف اخرى، كانفتاح البلد وتدخل قوى خارجية لاحداث ذلك التغير، وهناك شخصيات تحمل العوز المسؤولية عن وجود تلك المظاهر السلبية، وهناك شخصيات تدين الطفرة التي قلبت المجتمع رأساً على عقب.. وهناك من يرى ان العزلة الطويلة ادت إلى حدوث المفاجأة بمتغير لم يتم تأسيس ثقافته.. شخصيات كثيرة داخل رواية فسوق تتحدث عما طرأ كما لو كانت في رقع متباعدة لكل منها تعليل لاجتياح ذلك الفسوق في تفاصيل الحياة اليومية. إلا ان التنظير الحقيقي الذي مارسه فواز هو الاقرب إلى اصطدام ثقافتين ساكنة ومتحركة لتولد شرارة كل تلك الحرائق التي نشبت في اظافر الناس لتشعرهم بألم الحريق.

■ **شفيق القبار كعاشق امتداد لشخصيات العشاق المازوشين المتلذذين بعذاباتهم في العشق. والذين يعشقون الانثى المستحيلة. كذلك جليلة هي امتداد للانثى السادية التي تصنع بمهارة الوجع في قلوب عشاقها.. في رواياتك صياغة هذا النموذج من العشق هل يأتي عفوياً أم هو استمرارية لتأكيد حقيقة ما في العشق وفي علاقة الرجل بالمرأة؟**

– عشق شفيق هو عشق شاذ، ولدته العزلة.. هذا إذا اردنا ان نسطح عمق نفسية شفيق، لكن متابعة بوحه الداخلي يوقفنا على وجع اكثر عمقاً ووجعاً مما نتصور.. عد واقرأ ذلك العذاب النفسي الذي تولد لديه، كان يسرقها جزءًا جزءًا حين شعر انها تتملص من بين احلامه.. هل يمكن ان تأخذ قصة شفيق بدلالة أعمق مما هي عليه كسرد حكاية؟

■ **في حوار المحقق ايمن مع رجل هيئة الامر بالمعروف والنهي عن المنكر كان هناك اشارة للصراع بين المؤسسات تجاه السلطة التي تتحمل الفصل في القضايا الاخلاقية. هذه الاشارة هل نتاجها ما صارت عليه جليلة؟**

– نعم، والرواية تدور في فلك ان هناك من يدعي الاصلاح فإذا به يدفع بمن وقع في يديه إلى كارثة ازلية، فحياة المرء تقوض بسبب خطأ طفيف، وجليلة ومحمود تم تقويض حياتهما باصلاح خاطئ، حيث دفعت محمود للتشدد وجليلة للعزلة، وثمة شخصيات أخرى جرفت



حياتها بسبب ذلك الخطأ الطفيف ليحولوا الى مجرمين أو مصلحين للتطهر من اثم ضخمه المجتمع حتى قاد الفرد الى البحث عن التطهر ولو من خلال التطرف الديني.

■ **ما مبرر غرس شخصية الشرطي «عطية» في نهاية الرواية بهذا الشكل الكاريكاتوري؟**

- لأن الزمن الروائي كان كاريكاتوريا أيضاً، المأساة تأتي من الملهاة احيانا، كانت الرواية بحاجة الى غباء اضافي كي تتحقق الكارثة، وكان عطية الجانب الكاريكاتوري في تلك الحلقة من الترابط المهشم.

■ **بينما نجد الزمن في مدن تأكل العشب والايام لا تخبئ احداً يتمثل في البعد الفيزيقي ونجده في الطين يتمثل في بعده الميتافيزيقي. في فسوق ايضاً نجد دمج الازمنة. كيف تنظر لمسألة الزمن في الرواية التي اراها تشغل حيزاً كبيراً في بناء اعمالك الروائية؟**

- ثمة زمن منبسط، وهو الزمن السرمدي، وهناك زمن متناهي الوجود في صغره، وثمة زمن ثابت وزمن متحرك.. وزمن حي وزمن ميت، وتغدو الكتابة استحضاراً لكل الازمنة وفق احتياجك لتلك الازمنة.

■ **الفصل الأخير الذي يبوح فيه شفيق القبار بسر عشقه لجليلة كتب بلوعة وبلغة متأججة بالعذابات. هل تحكي لنا تفاصيل هذا المشهد الخرافي؟**

- كتبت هذا الفصل عشر مرات، وفي كل مرة اجد اني لم اصل الى اعماق شفيق.. فاحتجت لان اقف متروِّيًا في إحدى مقابر جدة لوقت طويل، لم يسمح لي ان ابقى الى ما بعد الغروب.. ان ادخل في الليل ويدخل الليل في داخلي.. وكلما كتبت ذلك المشهد نهض شفيق من الليل ومن عزلته باصقاً اسفل قدمه.. كمن يتهمني بالتفريط في امانة ان اعيد سرد مقاطع حياته كما يشعر بها لا ان اسردها كما لو كنت سارقاً.. في كل محاولة لكتابة هذا المشهد أبقي جزءًا منه، وحين وصلت الى المحاولة العاشرة، كنت قد استقررت على ما كتبته.. وانتظرت يومين لأطمئن على صياغته الأخيرة وحين لم يخرج شفيق كعادته باصقاً اسفل قدمه، ثبت ذلك المشهد بقسم ان لا اعود اليه.

■ **ما زالت عوالمك الروائية تنتمي الى معالجة هموم وعذابات الطبقة الكادحة في**



المجتمع. بينما الطبقة الأرستقراطية تعاني من اهمال حضورها. هل هذا يفسر ان لعبده خال موقفاً ما من تلك الطبقة؟

- لا، ولكني لم اعش تفاصيلها، فهذه الطبقة لها طقوس حياتية يمكن ان نرصدها من الخارج، اي من خارج الشخصية لكننا لا نحمل وجه نظرها، فالثراء كالمكان ان لم تعلم تفاصيله ينعكس ذلك على العمل، انا العب في منطقتين هما الطبقة الوسطى والدنيا وهما طبقتان تمثلان نسبة كبيرة من شرائح المجتمع، وقد سبق ان كتبت عن طبقة الاغنياء الا ان الكتابة ظلت كتابة خارجية.. ولا اخفيك اني اتابع شخصية رجل اعمال كبير، ففي كل مكان ألتقي به اجده يزداد انتفاخاً ولا مبالاة بمن هم حوله، شخصية بطريرقية لا تعرف سبباً لتشمير شفتيه الدائم، وكأنه في حالة مصارعة لا تنتهي.. هذه الشخصية راق لي ان اكتبها الا اني لم استطع ان اتمثل حالة التأفف الدائمة.. حتى عندما يتناول جرات من دخان الارقيلة تشعر انه متفضل عليها بأن الصقها بين شفتيه الا تلاحظ ان هذه الكلمات القليلة مست السطح.. هذه الطبقة مليئة بالسرد لكن منطلقاتها تغيب في احيان كثيرة عني انا تحديداً.

■ **في الرواية حضرت الاسماء التي تتطابق مع اسماء الواقع. هل نقول ان تسجيل تلك الاسماء في صورتها التي تتماهى مع الاسماء الواقعية. هو غياب للتحسس وان الروائي اصبح يشعر بأن المجتمع بدأ يتقبل الرواية بكل عوالمها السردية؟**

- هو أمر لا يزال متأرجحًا بين القبول والرفض، وحين اقدمت على تسجيل الاسماء، كأسماء تلتصق بمواقع جغرافية محددة كانت محاولة لتوسيع ذلك القبول وتوطين الاسماء ان جاز التعبير.

■ **هل نقول ان الرواية كانت مبالغة في تشاؤمها تجاه ما يحدث في المجتمع؟**

- الاجابة عن هذا السؤال اتركها لنظرة المتلقي وكيف يتلقى تلك الاحداث.



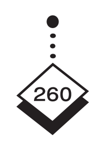
عبده خال: و مأزق الكتابة عن المرأة روائيًا

■ **ما أثر المرأة في حياتك، وهل تشعر أن هذا الأثر امتد إلى السرد الذي تكتب فيه؟**

- عشت طفولة وشباباً بين أيادي نساء، فأنا لا أعرف وجه الرجل في حياتي، لم أستظل تحت أوامره أبداً، كنت وما زلت مرتهناً للمرأة، أنقاد إليها وأبحث فيها عن رحم وحنان وقلب. فمنذ تلك الطفولة البعيدة، حين كنت مغروساً في الاودية بحثاً عن علف لمواشينا، أو حين كنت أردد آيات القرآن، أو حينما يأتي الليل لننيره بالحكايات، أو وأنا انتظر عودة أمي من أعماق الحقول، بعد يوم من محاولات نساء قريتنا لبذر البذور داخل شقوق الأرض اللينة، أو في السوق حين أجلب وجبتنا الصباحية، أو في مشاوير القرى المتعددة، لم أكن إلا بصحبة امرأة.. النساء في قريتي هن العاملات وهن المنتجات وهن المربيات.. عشت يتيماً من الرجال، وغنياً بالنساء، حوطتني أمي واخواتي، وأول علم تلقيته من امرأة داخل الكتاتيب، وأول حكاية سمعتها خرجت من أفواه النساء، وصاحبت الفلاحات الصغيرات في الحقول وفي المراعي، واشتري سلعتي من نساء، وألعب مع فتيات، حتى إذا انتقلت إلى المدينة وجدت أن النساء هن أكثر رحابة في تأجيج المخيلة (ليس بالمفهوم الجنسي والسطحي) فالنساء لهن قنوات يسيرن بها ماء الحياة، آه، حينما تحكي امرأة ينبلج الصباح.. لن تعرف ذاك ما لم تعش هذه التفاصيل الصغيرة في حياة النساء، إنهن فعلاً رمز الخصوبة، خصوبة كل شيء، أليس هن من ينتج الحياة.. أنا نتاج امرأة باختصار.. وحينما غابت المرأة عن ممارسة حياتها الطبيعية كان نتاجها نفوساً ضيقة وصدوراً تربي خفافيش الخطيئة وتطير نيات سيئة.

■ بما أننا نعيش في مجتمع شديد المحافظة، هل تجد صعوبة في التقاط ورسم الشخصية النسائية؟

- هذه الشدة لم تحدث إلا منذ ربع قرن فقط، وقد عشت حياة مفتوحة سواء كان ذلك في قريتي أو في مدينة جدة.. ولذلك لا أجد صعوبة في إيجاد أنماط أو شخوص نسائية لتقديمهن.. الذي يحدث أن هذا الانغلاق الذي حدث موخراً وشمل جميع المناطق بريفها



وجبالها وسهولها وصحرائها، كان نتاج زلة سياسية (سواء أرادت أو لم ترد) حينما سعت إلى خلق نمط معيشي واحد، وفكر واحد، وثقافة واحدة، وتمت تغذية هذا التوجّه من خلال المناهج والمدارس حدث انغلاق ظاهري بينما خلق شخصيات متناقة ومشوهة تمارس حريتها الطبيعية ضمن المغلق (هذا بالنسبة للشخصية السوية) إلا أن نتاج المجتمع لتلك الفترة ولَّد شخصيات تسعى للهرب من هذا الانغلاق عبر ممارسات خاطئة لنحصد الآن هروب الفتيات وارتفاع نسب الطلاق، والبحث عن سفك رغباتنا في مستودعات مستأجرة.. وعودة لسؤالك أجدني لا أعيش هذه الازمة، ربما لاني تفتحت في مجتمع يقدم المرأة كعنصر منتج ومشارك حقيقي في صنع الحياة وربما لاني تربيت على احترام هذا الكائن والايمان بأنه هو صانع الحياة الحقيقي وليس الذكر.. تربيت على أن المرأة هي الحصن الاخير للنجاة حينما يسقط كل شيء.. كان خطا فادحاً حينما بذر في عقول الناس أن المرأة هي مستنقع الرذيلة، وحين تم تعميم هذا المفهوم سقط كل المجتمع في رذائل أخلاقية وسلوكية.

■ **دوماً نجد في رواياتك المرأة المعذبة والمقهورة والتي تعاني الفقد.. هذا النموذج لماذا يتكرر في رواياتك؟**

- أعود لاجابة السوال السابق، حينما تنشأ على أن المرأة هي صانعة الحياة، وهي المعنية بصلاح ذريتها وتربيتهم وشحذ هممهم، وفجأة تجدها منكسرة تقودها العادات والتقاليد وتهمة أنها جالبة للغواية، ثمة ردة فعل عنيفة ستحدث في داخلك بين ما عشته من احترام وجود لهذا الكائن ونتائج مشرفة لهذا الاحترام وبين عشرين عاماً من الانغلاق وكتم أنفاسها وما أفرزه هذا الانغلاق من خيانات زوجية وطمع الجار بجارته وسعي الرجل للبحث عن جسد المرأة بغض النظر عن القيم الانسانية قبل الدينية، تجد ردة الفعل هي البحث عن مكانتها الاولى.. وتجسيد عمق القهر الحادث عليها.. لقد وصل بنا الامر أن ندفعها للخيانة بشرط أن تلتزم بظاهرية شروط المجتمع الذي يتآكل من الداخل، وهذا ما أدى إلى تسوس التفاحة، تبدو من الخارج ناضجة وشهية ولكنها من الداخل قد أكلها السوس.

■ **كلما كانت المرأة حاضرة في رواياتك التي تحاكي القرية وجدنا حضورها فاعلاً وقوياً في السرد، ويخفت هذا الحضور في الرواية التي تلامس المدينة.. لماذا الحوار الاقوى**



للمرأة القروية في رواياتك؟

– نفس الاجابة يا طامي، تفتحت عيني على قوة حوار المرأة كمشارك وليس كتابع، ولانها في القرية هي الدنمو الحقيقي لخط الحياة نجدها داخل النص قوة حقيقية فاعلة في تحريك الاحداث وصناعتها.. إن الكائنات التي تعيش تحت التربة لا تعرف مقدار تلون الحياة وبهجتها.. بينما الكائنات التي تعيش على السطح تسعى لابقاء تلون الحياة مزهراً.. حينما حولوا المرأة لغرض وحيد غدت الحياة تصنع تحت الالحفة وبسرية تامة وفي ليل دامس.

■ **نموذج المرأة المثقفة غائب في روايتك، بماذا تفسر هذا الغياب؟**

– يا عزيزي: الثقافة ليست قراءة وكتابة، وليست قشوراً تتمظهر على شكل استخدامات لمنتج تقني أو زيارة المدن الاوروبية.. الثقافة هي صناعة الوعي، والنساء اللاتي نطلق عليهن لقب أميات هن أكثر امتلاء بحركية الزمن، أكثر عناية بصياغة الفعل، هن أشبه بالارض التي تستقبل المطر وتنبت من غير الحاجة إلى بذور تُرمى بين شقوقها.. إن من صنع التاريخ نساء لم يدخلن إلى جامعات أكاديمية بل خرجن من دروع التجربة والمعاناة والمحاكاة والبحث عن المستقبل لابنائهن وأزواجهن.. انظر إلينا إننا نتحسر على جداتنا وما قدمنه من فعل في حياتنا.. انظر إلى قميص مطرز كيف خرج من يد امرأة قروية، أو قلادة جلست امرأة في قمم الجبال لتصوغها، أو إلى بسط غزلت بيد امرأة في عمق الصحراء، أو إلى مثل خرج من حنك امرأة عجوز تخلصت من جميع أسنانها ولم تتخلص من فطنتها.. الثقافة هي صناعة الوعي، وفهم حركة الحياة وفعل يسعى لتحقيق هدف رسم بشكل غائم ينجرّ على الواقع وليس تنظيراً يبقى داخل كتب بينما مدرسة تلك النظرية تعجز عن إصلاح ابنها الوحيد.. هل بعد هذا تسأل عن غياب المثقفة فيما كتبت، ألم تر كيف استطاعت العجوز نوار في (الموت يمر من هنا) أن تقيم حياة بمفردها وتتحول إلى قطب مغناطيس لجذب الكل ليدور في فلكها، ألم تلاحظ أن مسعدة في رواية (الطين) كانت تسعى لكسر كل القيود حينما استشعرت أن ثمة أحداثاً تريد أن تجفف ينبوع أنوثتها، وناجية في رواية (مدن تأكل العشب) كسرت طوق الحرب، ولكيلا تموت تحت لغم مفاجئ انتقلت بجذورها لتصنع الحياة في مكان آخر.. أشعر برغبة في الاستفاضة إلا أنها بادرتني رغبة في أن أكف علني أعيد كتابة هذه الاجابة في بحث عن ثقافة القرويات.. يكفي الاشارة إلى أن المرأة هي صانعة الحياة، وصانع الحياة لا يكون



بليداً أو معتوهاً أو محجوراً عليه أو تابعاً يتحرك وفق الاشارة التي توجهه. وإن أردت أن أغلق هذا السؤال ستجدني أقول لك إن رواية نباح مثلاً احتفت بالمثقفة (سلوى) وإن كانت صورة سلبية إلا أنها قدمتها وفق الثقافة القشورية التي تمنح للمرأة في ظل إطارها الخانق.

■ **بين المدينة والقرية هناك تباين في علاقة المرأة بالرجل، هل تجده ظاهراً في السرد لديك.. هذا إذا ما عرفنا انك تكتب القرية من خلال الذاكرة الماضوية، والمدينة تكتبها من خلال اللحظة الراهنة؟**

- من يمسك الجمرة؟ ربما يكون هذا السوال اعتباطياً في ذهنيتك وأنت تقرأ الاجابة لكن لا عليك، ففي خلال الربع القرن الاخير كبرنا بهدية زائفة: هذه الهدية كان غلافها يشي أن الحياة ستكون أروع لو أننا سجنا المرأة في البيت كيلا تخرج ثمار الرذيلة خارج أسوار السجن، وحينما حملنا هذه الهدية اكتشفنا موخراً أننا حملنا جمرة حارقة في راحة يدنا ولم نحاول أن نتخلص من الالم بقذف الهدية الحارقة، فتآكلت راحة يدنا وهيج الالم كل الشعيرات العصبية في أجسادنا. واستكمالاً لسؤالك أقول إن العلاقة كانت واضحة بين الرجل والمرأة، علاقة لا تقوم على اشعال فتيل اللهاث، بل هي علاقة قائمة على البناء. وحين تكتب مثل هذه العلاقة البنائية فأنت تجعل المرأة عموداً أو قاعدة لبنائك.. وكتابتها روائياً (في القرية مثلاً) نجدها ممسكة بالحدث تسيره كما تسير الحياة. وحكاية كتابة المرأة من الذاكرة هو المعلة المافة على الكاتب، ولاني عشت شطراً كبيراً من حياتي مع المرأة أجدني استحرها جيداً في العلاقات الثنائية داخل النص.. كما يفعل رجل عاش بعيداً عن المرأة، لكنه يستلهمها من خلال المرويات كعنصر مغير لحركة التاريخ والمجتمع.. فشهرزاد على سبيل المثال هي نموذج المرأة الفاعلة في ذهنية من عاش بعيداً



عن أثر المرأة في الحياة.

■ المرأة اللعوب هي دائماً محور العشق في رواياتك.. لماذا كان اقتران هذا النموذج، هل هو النموذج الذي يخلق الانثوي بحالة العشق حالات التاد في العلاقة ليفرز حالة ملتهبة تتم كتابتها سردياً؟

- الكتابة رقصة رائعة لا تتناسب مع النساء الخشبيات، وحين الكتابة أنت محتاج إلى امرأة قادرة على إحراق الكون حينما تخطو.

ميزة المرأة اللعوب أنها قادرة على جعل السرد يتفتح كتويجات زهرة مرتوية بالماء، والتاريخ يعرف أثر مثل هؤلاء النساء، إن هذه الفئة من النساء هن من أحرقن الكون بحكة صغيرة انسكبت في إذا عاشق ليخرج من مخدعه يرتب الكون وفق رغبة ذلك الغنج الانثوي الساحر.. هذه الحقيقة يصمها المحافظون بالتحلل أو الفجور، وينسون أن أي فعل تدميري أو بنائي لم يكن إلا نتاج ظرفية تاريخية متحللة أو فاجرة. التاريخ تكتبه اللحظات المرتبكة والنساء هن من يقمن بإعادة تثبيت الحياة وفق رغباتهن التي تملأ العشيق بما يروق لها وبما يحفظ اللحظة من استقرار أو قلق. ولان الرواية مجموعة من اللحظات القلقة أو الساكنة فأحداثها بحاجة لامرأة تهز الكون فتتساقط الثمار ورؤوس القتلى في آن واحد.

■ الشخصيات لديك تتناسل.. هناك خيط سري يمتد بينها، كأن تشعر أن جليلة التي هي آخر البطلات في رواية فسوق هي امتداد بصورة ما لشخصية العجوز نوار، هل هذا يمثل سطوة التناسل، وهل تشعر أن الشخصيات لكي تحيا تتناسل على امتداد



متحرك للسردي؟

- الحياة لها لعبة واحدة في الانتاج البشري، ونحن نستعير هذه اللعبة في إعادة سرد الفلقة الاولى للمنتج الجنسي، بينما يغيب علينا أطوار نمو تلك اللعبة، تكتفي الحياة بإخراج هذه النبتة من عملية جنسية معروفة لكنها تترك هذا المنتج يتشكل وفق بيئته وثقافته وظرفيته التاريخية والعقدية والدينية، وفي هذا التشكل تولد الحياة الحقيقية للافراد.. وفي كتابتي لا أبحث عن التناسل الجنسي البليد والذي يحدث لكل المخلوقات عبر عملية جنسية تنتهي بإخراج ثمرتها والتي تحولت في الذهنية المرية إلى دنس بسبب الفعل الاول المنتج لهذه الحياة، أنا أتعامل مع تشكل تلك البذرة وإخراجها من لحظة الجنس التي أريد لها أن تكون لحظة دنس متكررة. جليلة أو نوار أو حياة أو عواطف أو وفاء كلهن شخصيات ظنون من يقرأ، يحملن النظرة الثقافية أو الايدولوجية للقارئ في مستوياتها القرائية الاولى ولذلك فهناك من يصم مسعدة على سبيل المثال بأنها امرأة فاجرة، بينما يراها قارئ آخر أنها صانعة حياة وجامحة.. فالذي يشكل الرأي ليس الشكل السردي بل ثقافة القارئ للعمل السردي.

■ **من هي المرأة التي كتبتها روائياً بلوعة وعذبت داخلك وأنت ترسم شخصيتها؟**

- أحببت نوار، ومريم، وصابرة في رواية الموت يمر من هنا، وأحببت ناجية في رواية مدن تأكل العشب، وهند في رواية الطين، ووفاء في رواية نباح، والتي عذبتني لوعة وشوقاً هي مها في رواية الايام لا تخبئ أحداً.

■ **ومن هي الشخصية النسائية التي كنت تكتبها بكراهية؟**

- هناك شخصيات كُثر كتبتها بعدائية ومثال لذلك: أم آمنة في



رواية الايام لا تخبئ أحداً، وجعدة أم زوجة بطل رواية نباح.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ١٣ من ذي القعدة ١٤٢٦هـ - ١٥ ديسمبر ٢٠٠٥م - العدد ١٣٦٨٨.



يوسف المحيميد:

القارورة ليست رواية حرب

■ **في البداية وقبل أن نذهب إلى القارورة كيف تنظر لفخاخ الرائحة كتجربة روائية وكتابية؟**

– ربما لا يحق لي أن أتحدث عن عمل روائي تحدّث عنه الآخرون بما يكفي ويفيض، ولكن إن شئت رأيي كقارئ، أو قل كقارئ يمتلك حسّاً نقدياً ما، أظن أنها رواية ناجحة في المنطقة الكتابية التي لعبت داخلها، بمعنى أنها قدّمت شخوصًا هامشيين مستلبين، لا يملكون من أمرهم شيئاً، العالم المحيط بكل كائناته، بشراً وحيوانات ونباتات تآمر ضدهم، العالم سحق إنسانيتهم سواء كان هذا العالم مدينة صحراوية أو الصحراء نفسها، أو الغابات والبحر والنهر، بل حتى على مستوى الزمن، سواء قبل نصف قرن أو الآن، بمعنى أن القسوة والإيذاء الجسدي والنفسي لا تتغير تبعاً للمكان أو الزمان. الرواية أظن أنها نجحت في التشويق والمتعة وجذب أنفاس القارئ حتى الفصل الأخير، وكذلك على مستوى اللغة، التي تتصاعد أو تخبو تبعاً للحدث والمشهد والشخصية. هناك ملاحظات وصلتني حول الرواية سواء مكتوبة أو شفهية، منها أن عدد صفحات الرواية يعد قليلا قياساً بعالمها وتنوع فضاءاتها، وهناك مثلا من وجد أن شخصية ما جاءت عابرة، رغم قوتها كشخصية ثانوية، أذكر شخصية خيرية التي أحبها البعض رغم المرور عليها سريعًا. أقول بهذا الصدد إن من الصعب أن ينساق الروائي خلف شخصية ما، تاركاً شخصيته الرئيسة أو بطل روايته، لذلك لا بد من التخلي والتوقف عن غواية شخصية عارضة حتى لو كانت مغرية، وإلا لتشظى السرد وانفلت عنانه.

■ **ألا ترى أن العنوان القارورة قد يحتمل اللبس فالقارورة لها دلالاتها المتباينة.**



كيف رصدت ردة فعل المتلقي حول هذا العنوان المراوغ؟

– طبعاً ردّة الفعل الطبيعية لا تخلو من الطرفة، فهي تتبع حتماً شخصية المتلقي، فهناك من يربط بين القارورة والعطر، والعبق والرائحة الزكية التي تملأ المكان، وهناك من أحال القارورة إلى المفهوم الديني، بمعنى المرأة، استنادًا إلى الرفق بالقوارير، وهناك على النقيض من أوحت له القارورة بالشراب وما شابه. ومع ذلك فالنص يحمل دلالات أعمق من ذلك بكثير، ولا يمكن اختزاله بمثل هذه الرؤية، بل أثق في أن قراءة الرواية تكشف عن تفاصيل متنوعة وعميقة. لكن الكثير من ردود الفعل الأولى التي وصلتني أكدت جمال وغواية وغموض العنوان.

■ **بمناسبة الغواية.. هل أقول : إن شخصية توفيق في فخاخ الرائحة مارست غوايتها حتى كادت تغيب طراد البطل الرئيس في الرواية؟**

– ليس الأمر بهذا الشكل، بل ارتبط بمرحلة البحث التي تسبق الرواية، بمعنى أن شخصية كشخصية توفيق وهو رجل سوداني رقيق، كانت أبعد قليلا عن ذاكرتي ووعيي من شخصية طراد البدوي، والنهر أكثر غربة بالنسبة لي من الصحراء، هذا الأمر هو ما جعلني أتقصى أكثر، وأبحث كثيراً جداً في تاريخ الرق في السودان، ووثائقه، هذا البحث المكتبي والشفاهي حقق حضوراً لافتاً لشخصية توفيق كاد يعصف ببطل الرواية. بمعنى أن خوفي من ألا تسعفني المخيلة بما يلزم عن شخصية سوداني رقيق، جعلني أكثر حرصاً ودأباً في البحث والاستقصاء.

■ **فاتحة الرواية كانت هذه الجملة في صباح بارد من أواخر فبراير ١٩٩١م كانت السماء بيضاء وصافية هذا توثيق للزمن، وقد تكرر أيضا في كثير من مقاطع الرواية. هل كانت هناك قصدية من الروائي يوسف لهذا الامر؟**

– نعم، أردت أن أربط أحداث الرواية بزمن محدد، وهو زمن حرب الخليج الثانية، والتكرار هو تنظيم الحدث قبيل وأثناء الحرب. أنا أعتقد أن فضاء أي رواية وأحداثها وشخصياتها هو ما يفرض تخصيص المكان وتحديد الزمان، أو تعميمهما، بمعنى أن لكل رواية أسلوب كتابتها المناسب، وفي القارورة كان تحديد الزمن أمراً حتمياً نظراً لأثر الحرب



-التي تتحفز في الخفاء- على الشخصية الرئيسة. أي إن حدوث الحرب ساهم بكل تفاصيل الوقائع والأحداث. ولكن لم تكن رواية حرب بالمعنى الشائع، لأنني أرى أن الحرب وآثارها الاجتماعية والسياسية مهمة على مستوى التحكم في مصير الشخصية فحسب. لا أن تتحوّل الرواية إلى تقرير حربي يومي.

■ **في «القارورة» خفف يوسف المحيميد من اللغة.. ولجأ الى السرد الحكائي المشوق. هل هذا يعني أن اللغة الشعرية لم تعد هي الرهان على نجاح العمل الروائي المحلي؟**

- أنا أتساءل بدوري، هل يمكن أن تنجح رواية فقط لأنها تتكئ على لغة شعرية؟ وهل تنجح رواية فقط لأن كاتبها اتخذ الحكاية أساساً لها؟ وهل تنجح رواية لأنها تفرغت لأسلوب التحليل النفسي للشخصية؟ وهل.. وهل؟ أقول بكل ثقة:لا! الرواية تعتمد على قدرة الروائي وبراعته في توظيف الحكي جيداً، وفي استثمار جماليات اللغة عند الحاجة، وفي تحليل الموقف والشخصية كلما لزم الأمر. سأضطر إلى الاستفاضة قليلا في الإجابة عن هذا السؤال ولتعذرني أنت والقارئ، ففي الثمانينيات الميلادية ساد اعتقاد أن اللغة الشعرية هي أساس القص، وأن العموم في القص هو من جماليات النص الحديث، بمعنى أن مجرد ظهور الحكاية في القصة، أو اسم شخصية أو مكان هو مما يجعل هذه القصة قصة تقليدية وسطحية و.. و.. إلخ، هذا الأمر جعل بعضًا ممن لا يقيم الجملة، ولا يفرّق بين الفاعل والمفعول، ولا تخلو قصته من جيش من الأخطاء والفوضى، يقتحم هذا النمط من القص، فظهرت خزعبلات قصصية وغموض مخلّ بسبب قصر التمكن من لغة القص لدى هذا البعض. وما أخشاه الآن هو الترويج للحكاية في الرواية، بعيداً عن امتلاك أدوات الحكي وبراعة السرد التي تتكئ على خبرة ومعارف متعددّة وموهبة في قود الحكاية.

مثلاً حكاية اغتصاب قد تبدو خبراً صحفياً سخيفاً، لكنها تتحوّل إلى رواية بالغة الجمال على يد كويتزي بعنوان الخزي. وحكاية المولود الذي مات لحظة المخاض هي حكاية ساذجة ومكررة، لكنها تتحوّل إلى حدث إنساني مأساوي مذهل بقلم الروائية مي التلمساني



في دنيازاد. ما أردت قوله: أن هناك حكايات تبدو أكثر من عادية ومألوفة، لكنها تصبح روايات ناجحة أو فاشلة تبعاً للروائي وقدراته.

■ **منيرة الساهي الأنثى المثقفة تتعرض للخديعة من رجل بسيط جدًا. هل الرواية تطرح هشاشة نموذج المثقفة لدينا؟**

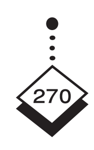
- لا، ليست المسألة بهذا الشكل تحديداً، وإنما تطرح هشاشة الواقع والحياة، وسهولة تزوير الحقائق وتلفيقها، إضافة إلى أن الخبرات لدى المرأة المثقفة، والتي هي دودة كتب في الرواية، تخسر أمام خبرات الحياة لدى الرجل البسيط، فضلا عن ظروف الحرب التي تبرّر كل شيء، وأن لا صوت يعلو فوق صوت المعركة.

■ **علي الدحُال هذه الشخصية التي مارست الخديعة باقتدار مع الجميع. كيف قبضت على هذا النموذج الفهلوي وهو نموذج مفقود في الرواية المحلية؟**

- يا إلهي! بصراحة أعتقد أنك اختزلت هذه الشخصية بمفردة بالغة الدقة الفهلوي، الذي يتكلم في جميع الموضوعات، ويوهم الآخرين بمعرفته بكل شيء، وأنه حجة في كل جوانب الحياة، وهو لا يعرف منها سوى السطح. لقد أرهقني هذا الرجل، فبقدر ماكان محيّراً لي، بخداعه واستهتاره، بقدر ما أحببته واستمتعت بتكوين ملامحه وعبثه وخبثه اللذيذ! أظن أننا بحاجة إلى المزيد من رصد مثل هذه الشخصيات، وقد حاولت في (القارورة) الاشتغال على العديد من الشخصيات، منهم الفهلوي كالدّحال، ومنهم اللامبالي أو المذعن كشخصية الأب، أو الشخصية القلقة والنزقة التي لا ترضى بأي شيء، كشخصية الابن المتديّن. ربما نجح بعضها كونه عنصرا رئيساً في الرواية.

■ **هل نقول: إن الرواية تتجه إلى رصد الصراع الطبقي.. وإن خديعة الدحُال لمنيرة هي إفراز لهذا الصراع الصامت؟**

- بالضبط، هي محاولة رصد تمايز طبقي، وليس صراعاً، سواء تمثل ذلك عبر التمايز الوظيفي أو المناطقي أو الجنسي أو ما شابه. فكما تعلم أن أي مجتمع يحتوي على خليط



وتمايز فئوي، إذ تجد أن عناصر القوّة تتباين وتتمايز تبعاً للموقف وللأطراف، بمعنى أن التمايز الجنسي قد يتفوّق على الطبقي في موقف، وقد يخسر في موقف آخر، وأحياناً التمايز المناطقي والقرب من المركز يهزم الطرف.. وهكذا.

■ **في الرواية حضرت رائحة الحرب وكان هناك تماس بين الغزو العراقي للكويت وخديعة علي الدحُال لمنيرة الساهي. ما دلالة هذا الربط بين الحادثتين؟**

– لا أحب أن أقول ما لم تقله القارورة! ولكن لا بأس من بعض التوضيح، فالعلاقة لها ما يبررها، فثمة علاقة بين المرأة والمدينة، فكلتاهما تتعرضان إلى خديعة، وثمة علاقة بين حربين، إحداهما شخصية صغيرة، وأخرى دولية كبيرة، ثمة خطوط متشابهة بين فوضى التخطيط، أو تلقائية الخطة، وبين الغزو العراقي، أو الغزو الدحّالي! أريد أن أقول: إن الحروب هي في النهاية مجرّد خدع كبرى، وشتات وفوضى ومقابر جماعية، أما في حرب العراق فكلنا عشنا ما يحدث من عشوائية، فصدام لم يكن يعرف ما يريد، قال إنه سيحرّر الكويت وإنه جاء لنجدة المعارضة الكويتية، ثم أكد أن الكويت المحافظة العراقية التاسعة عشرة، ثم.. ثم.. إلخ. كذلك الدحّال بدأ بلعبة المحادثة الليلية، ثم الحبّ، ثم التزوير والتلفيق، وانتهى في المحكمة.

■ **في كل مرة كانت منيرة الساهي تكشف شيئًا من خديعة علي الدحُال وهذا ما أكسب الرواية قدرًا كبيرًا من التشويق. لعبة التشويق كيف كتبها يوسف بهذه البراعة؟**

– في فخاخ الرائحة كان التشويق يعتمد على الإخفاء والتأجيل، فثمّة سرّ مخبوء لم أصرّح به، بغرض استدراج القارئ حتى الفصل الأخير. أما في القارورة فكان التشويق ومتعة السرد قد اعتمدا على التصريح أولا عن الحادثة والأزمة، ثم بدأ الكشف شيئاً فشيئاً، كل فصل من فصول الرواية يقدم جرعة من الحقيقة، بما يعني تنامي السرد، الذي يتبعه بالضرورة تنامي الحدث والشخصية.

■ **أسرة الساهي كشخصيات تمثل أطيافًا متعددة على المستوى الفكري والنفسي.. هذه التعددية هل كانت مقصودة.. وهل هي ترميز لما يجب أن يكون عليه المجتمع ؟**

– بالطبع كانت مقصودة، وهي بالضرورة طبيعية جداً، أقصد أن تنوّع الفكر والوعي والطبائع تختلف من شخص لآخر. والأسرة تمثل شريحة من المجتمع، بل هي مجتمع مصغّر،



وتنوّعها الفكري والنفسي والخلقي هو تنوّع لهذا المجتمع. وقد كنت أشير بطريقة أو بأخرى إلى ضرورة التعايش بين هذه الأطياف، رغم اختلاف الرؤى والأفكار، فالحوار فيما بينها ليس لإقناع أحداها بواسطة الآخر، أي إن الحوار لا يعني البحث والوصول إلى فكرة موحدة ومشتركة، أبداً بل لتكريس التنوّع وإثرائه، وعدم مصادرة فكر لآخر، وإنما احترامه، بأن يتعايش معه ويطوره أو يتطوّر به.

■ ما قبل النهاية في رواية القارورة كانت هناك تنبؤات لمنيرة الساهي وهي تهذي بما سيكون لها في المستقبل. كنت أرى هذا التنبؤ يمثل نهاية الرواية.. هل أرهقتك خيارات النهاية في الرواية ؟

– ما الأمر يا طامي؟ هل كنت معي لحظة الكتابة؟ يبدو أن حساسيتك عالية جداً تجاه الكتابة الروائية؟ بالضبط كنت مرهقاً أمام بداية الرواية ونهايتها، وهو أمر أوليه أهمية كبرى، وأتفق معك أن فصل الاستشراف والتنبؤ، وهو الفصل ما قبل الأخير كان مناسباً لوضع نقطة النهاية، لكنك لاحظت أن الفصل الأخير، الذي تلاه مباشرة، كان عبارة عن صفحتين لا أكثر، وهي العودة إلى الزمن الآني للبطلة، وإحراق الورقة التي حققت لها الخلاص من البطل، ثمّة ترميز للمقص أولاً، وللحرق الذي التهم اسم البطل والأب والقاضي، حتى هي، إذ ارتعشت أمام لحظة الموت. هذا الفصل الأخير المكثف كان لا بد منه، وهو كما أرى الطوبة الأخيرة التي أقفلت بها البناء الروائي.

■ كتابة اللحظة الراهنة في الرواية المحلية نادرة جدًا.. كيف تعلل هذه الندرة.. وهل على الروائي المحلي أن يكتب تجربته الأولى روائيًا بذاكرة ماضوية ويتدرج حتى يصل إلى كتابة اللحظة الراهنة. ؟

– أتصور أن الأمر يعتمد على ماهية اللحظة الراهنة في سؤالك، فلو كانت الآن أو مما يحدث الآن في هذه اللحظة، فأظن أن الروائي هو متأمل بالدرجة الأولى، ومستشرف للآتي، بالتالي من الصعب أن تكتب عن الحرب أو عن الحب وأن تعيشه، لا بد من فاصل زمني مناسب، كي تتأمل حياتك أو حياة شخوصك عن بعد، أما إذا كنت تعني بالذاكرة الماضوية هو ما يكتبه بعض الأصدقاء الروائيين من تأمل عالم قروي قبل عشرات السنين وترميز للشخصيات وللأحداث، فربما يعود ذلك إلى وعي الروائي، وتردّده إزاء الآني، بعالمه



وهزائمه ومدينته وشخوصه، حذرا من الرقيب في المقام الأول، وعدم ثقة بالأدوات أحياناً، فالرواية أكثر الفنون مشاغبة- كما تعرف- وهي مما يجلب القلق للمتلقي وللروائي على حد سواء. فأن تتطرّق للحظة الراهنة بأحداثها ومسمياتها فذلك مما يجلب الأذى.

■ **لك مشروعك السردي في الكتابة عن روايات للفتيان. هل تحدثنا عن هذه التجربة؟**

- لقد أحببت الكتابة للطفل في مرحلة مبكرة، وصدر لي العديد من قصص الأطفال، وبعد دخولي إلى فضاء الرواية، والنص السردي الطويل، استهوتني الكتابة للفتيان والفتيات، بمعنى التخلص من شروط وأعباء مراحل الطفولة المبكرة والمتوسطة، وضرورة الالتزام بقاموس الطفل اللغوي، فكانت مشاغبة الفتيان والفتيات أكثر حرّية، من هنا بدأت مشروع حكايات نجدية التي صدر منها قبل أيام القصة الأولى، وعنوانها سرّ بيت الموت، وهي قصص تراهن على المكان والغرائب والدهشة، بمعنى أنها تتكئ على لذة السرد ومتعة القارئ، فضلا عما أقدّمه فيها من رؤى وأفكار، ولديّ الكثير من القصص في هذا السياق، وهي بالمناسبة - تعد قصصاً طويلة، أو روايات قصيرة. هذا النمط من الكتابة ليس موجوداً إطلاقاً على المستوى المحلي، لهذا السبب، ولإيماني بأهمية قراءة الأطفال والشباب، وللجانب المتعوي الذي يصاحبني لحظة الكتابة، دخلت إلى هذا النمط من الكتابة. ما أود قوله في هذا الصدد: أنني لا أتفق أبداً مع ما يطرح لدينا من كتابات للشباب في الداخل، يقوم بها إخوة عرب، لأنها تراهن على التسلية فحسب، دون أن تقدّم الرؤية الجديدة، ودون أن تذكي جانب المغامرة والكشف عن المحجوب لدى القارئ الشاب، ودون أن تترك أثراً ما في نفسه.

■ **الآن كيف ينظر الناشر العربي للروائي المحلي.. وهل تم تجاوز الاستنزاف لجيب الروائي إلى التعامل مع إبداعه الروائي.. يوسف المحيميد كيف يرى هذه العلاقة بين المبدع المحلي والناشر العربي؟**

- لماذا لا نسأل كيف ينظر الروائي المحلي إلى نفسه؟ أظن أن المأزق الذي يتعرض له الروائي الخليجي عموماً، هو في سذاجة تعامله مع الناشر، واستعجاله النشر حتى لو دفع للناشر ما دفع. أنا أتساءل: لماذا لا يعتبر الروائي لعبة النشر مجرّد لعبة موازية للعبة الكتابة؟



بمعنى أن الناشر الذي يرفض نصي الروائي ليس على صواب دائماً، والتاريخ الأدبي في العالم كشف مثل ذلك، روايات يعتذر عنها الناشرون، وما يلبث أن يقبل بها ناشر صغير، ويطبعها، فتحقق له المجد كناشر. من هنا أرى أن على الروائي أن يعرض روايته على ناشر وآخر وثالث، ولو لم يجد لها من يحتفي بها ويتبنى إصدارها، فليذهب بها إلى الجحيم! ليمزقها ويكتب رواية أخرى. أليس التحدّي والصبر والتحمّل من صفات الروائي، كيف إذاً يركض إلى حسابه البنكي كي ينقذ نصه من الإهمال؟ ثم يا أخي هل من المعقول أن تصرف وقتاً طويلا تبحث وتنقب وتتقصى، مثلك مثل أي باحث، ثم تصرف وقتا آخر في الكتابة والمراجعة، ويأتي من يقول لك أيضاً ساهم بالدفع لطباعة كتابك، أظن أن تلك كوميديا سوداء حقا.

بالنسبة لي شخصياً يعامل الناشر رواياتي بطريقة طبيعية ومحترمة، وهي أن يقرأ الرواية، أو يحيلها إلى لجنة قراءة، تصادق على جودتها، ثم يتبنى طباعتها بعد توقيع العقد بيننا، وأظن أن هناك بعض الروائيين المحليين قد وصلوا إلى مثل هذه المرحلة، وهي مرحلة مهمة في تاريخ الروائي، والكاتب.. عموماً، لعل من أهم فوائدها شعور الروائي بأهمية ما يكتب، عبر ترحيب الناشرين به، وليس ترحيب جيبه فحسب.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٨ شعبان ١٤٢٧هـ - ٢١ سبتمبر ٢٠٠٦م - العدد ١٣٩٦٨.



الروائي يوسف المحيميد:

لا أكترث بما يُثار حولي من لغط

■ بعد أيام قليلة من صدور روايتك الرابعة «نزهة الدلفين» هل أنت على قلق.. أريد أن اعرف كيف تكون هواجس المبدع في اللحظات الأولى من صدور عمله وهو يترقب ردة الفعل من القارئ، من الناقد. أشياء كثيرة لا بد أنك تهجس بها الآن.. أليس كذلك؟

- بالطبع أنا أتلقى الانطباعات الأولى من الأصدقاء، وهي مهمة بشكل أو بآخر، لكنني لست قلقاً كما تتصوَّر، لسبب بسيط عوَّدت نفسي عليه منذ بداياتي، أن النجاح والفشل أمران نسبيان، فرواياتي الثلاث «لغط موتى» و«فخاخ الرائحة» و«القارورة» تباينت حولها الآراء حد التناقض. هذا الأمر أكسبني الخبرة والحصانة، فلست مكترثاً كثيراً بما يحدث حولي من لغط، أكتب بثقة وفي ذهني مشروع روائي طويل لم يكتمل، لكنني أخطو به بوعي ورؤية وبصيرة صوب الاكتمال، وها أنذا أحصد نتائجه، خصوصاً على المستوى العربي وفي الخارج، فحين أتلقى الدعوات للمشاركة في ملتقيات الرواية، وتعقد ندوة حول أعمالي الروائية، وحين أتلقى طلبات المترجمين لترجمة أعمالي إلى لغات أخرى، هذا يجعلني مطمئناً إلى أنني حققت الخطوة الأولى في مشوار طويل، لكنني أمتلك القلق حول اشتغالي وتطوير أدواتي والتقاط موضوعاتي. أما القلق من إصدار واحد فلست معنياً به، لأنني لست مغنياً ينتظر أعلى المبيعات لألبوم غنائي، بمعنى أنني احترم القارئ كثيراً، لكنني لست تحت وصايته.

■ أن تصنع رواية تقوم على حكاية حب يبدو الأمر شاقاً.. المشقة تأتي من نسج حكاية مختلفة أن تكون قصة حب استثنائية يتداولها العشاق لتكون رافداً لخيابتهم، وأسألك ما



الذي حرضك على أن تكون نزهة الدلفين تتجه إلى هذا البعد العاطفي الخالص؟

- كنت أتمنى أن تكون نظرت إلى العمل نظرة أكثر شمولية، فالحب والشك والقلق والوحدة والصمت والخوف والقمع الاجتماعي والسياسي والموقف من النص الإبداعي وعلاقته بالسياسة، كلها كانت مطروحة في «نزهة الدلفين»، بالطبع لن أطالب كل من يقرأ أن يصل أو يعثر على كل هذه العناصر أو الثيمات، بل لعل من جماليات أي نص إبداعي أن يفرز القراءات المتعددة حوله. ما زلت أذكر كيف خلقت رواية «اسم الوردة» لإمبرتو إيكو جدلاً في قراءاتها، حيث أتقن إيكو لعبة القراءة حولها، وهو السيميائي المختص بالتأويل ونظرية القراءة. ما زلت أتامل تباين القراءات حول روايتي «فخاخ الرائحة» و«القارورة»، فهناك من اشتغل على الذات الساردة في «القارورة» وهناك من التقط «الميتاقص» فيها، وهكذا تتعدد القراءات وتتباين وتختلف، وفي النهاية تثري النص جيداً. أما ما حرضني على الاشتغال على تيمة الحب، فأظن أنها التيمة الخالدة والأهم، ولكن كما قلت لك هناك من سينظر إلى أبعاد أخرى، عن حب مهاجر مثلاً، عن شخصيات قلقة غير قادرة على التعبير عن ذواتها، رغم أنها شخصيات مبدعة وقد تكون مثقفة، إلا أن البعد الاجتماعي الضاغط نسف أشياء كثيرة يمكن تجاوزها لدى هذه الشخصيات. كما أن حاسة اللمس كانت فاعلة كثيراً في النص، فاليد أو الدلفين كانت قادرة أن تحدد حياة وتنقذ أو تُدمّر.

■ **هل كان الاتكاء على أطراف ثلاثة في علاقة الحب لكي يمنح الحكاية تعقيداً يشد القارئ.. هذا إذا ما لاحظنا أن أحمد الجساسي لم يشكل حضوره هاجساً يقلق علاقة الحب. هو كان أشبه بدور العاذل الطريف. ولم يكن شريكاً حقيقياً في لعبة الحب؟**

- قد تكون أسئلة الشخصية الأخرى «خالد اللحياني» وقلقه وتخيلاته وتحليلاته حول صديقه لم تأت عبثاً، قد تكون أوهامه حقائق وقد تكون خلاف ذلك، بل قد تكون نتاج نفسية شخصية مأزومة ومعقدة ومضطربة سلوكياً. بمعنى أن شخصية «الجساسي» مؤرقة ونشطة في علاقة الحب الغريبة تلك، لكنها شخصية ذكية تستطيع أن تلعب ببراعة وبخفاء، أن تتخذ الموضوع هزلاً في الظاهر، وتحيكه جداً في الباطن، بمعنى أنها قد تكون شخصية غامضة وغير مفهومة الداخل، خصوصاً وأن طفولته وشبابه كانت متقلّبة وغير مستقرة، سواء على



المستوى الحياتي الاجتماعي، أو على مستوى الموقف والفكر.

■ **اللغة كانت سيدة الرواية. وكانت متوائمة مع حالة الطغيان العاطفي في الرواية.. سؤالي كيف تتولد لديك المغايرة بين عمل وآخر وذلك على مستوى اللغة.. وأن تكون اللغة بهذه الرهافة كيف استطعت أن تنجو بها ودون أن تتحول إلى عبء يرهق النص السردي؟**

- دائماً لدي يقين حيال اللغة في النص السردي، خصوصاً الرواية نظراً لتعدد الشخصيات وتباينها من جهة، أو تباين المواقف والأحداث والتفاصيل، فرواية جوهرها الحب وشخصيتها الفاعلة شاعر، لا بد أن تحضر اللغة فيها بقوة، ولكن ليست تلك اللغة المؤرقة والمعقدة والمرهقة التي تجعل الحدث يطيش، وإنما اللغة الرهيفة التي تخدم السرد لا أن تسلبه أو تحيِّده. أما عن سؤالك كيف استطعت ذلك، فلو تتبعت تجربتي بمجملها، وتصاعدها في الاحتفاء باللغة منذ أولى تجاربي، وحتى ذروة الاشتغال على جماليات اللغة وشعرنتها في «لا بد أن أحداً حرَّك الكراسة»، لاكتشفت أن المسألة تعتمد على خبرة ودراية وتراكم إبداعي لكنني الآن وصلت إلى كيفية استثمار كل ذلك في خدمة نصي الروائي.

■ **الكف.. الدلفين ما هي العلاقة بينهما كرمز للغرق وللنجاة. ولماذا كانت الإشارة إلى الدلفين بهذه الكثافة في الرواية؟**

- الكف تحوَّل من كف عادي إلى دلفين من خلال رسائل الجوال بين الشاعر «خالد» والصحيفة «آمنة»، ومنها أصبح رمزاً للنجاة، فالدلفين كحيوان مبارك كان رمزاً للنجاة، ومنقذاً للغرقى، فخالد كان غريقاً في السأم والملل والوحدة في غرفته الباردة في بلدة «حقل» حيث يعمل مدرِّساً، حتى جاء الدلفين الذي كان يد «آمنة» بسمرتها الجميلة وأنقذه من السأم والوحدة، أما عن حضور الدلفين بهذه الكثافة فلأنه هو هيكل الرواية، وهو مبرر خلق العلامة والنص أساساً. فلو كانت مثلاً الإذا هي وقود العلاقة بين عشيقين، وبطل العلاقة شاعر، وسمَّى الإذا وردة، لأصبحت الوردة هي الحاضرة بقوة وكثافة في النص.

■ **لو نزعنا من أحمد الجساسي جنسيته القطرية ومن آمنة المشيري جنسيتها الإماراتية وتم سعودة الشخصيتين لما شعرنا بأن هناك اختلافاً سيحدث لملامحهما.**



هل كانت مسألة التجنيس هي هربًا من مأزق ما.. ولماذا لم تكن حالة الحب سعودية خالصة؟

- (يضحك) أخشى أن ينتبه إلى سؤالك د. غازي القصيبي ويعاقبني على عدم سعودة الشخصيات، ولا يمنح روايتي «نزهة الدلفين» تأشيرة دخول! فيبقى الدلفين الضحوك حزيناً ومنفياً على شواطئ البلاد. طبعاً سؤالك هذا كان افتراضياً، وفهمت منه أنك تسأل لماذا لم «تسعود» الشخصيات حتى تثير بعض الضجة في الداخل، فقد أصبح الحديث عن «السعودي» و«الرياض» فاكهة الصحافة التي لا تمل من لوكها. قلت لك منذ البداية لست معنياً باللغط ولا أتوسله، فلو اعتمد النص أساساً كما رسمته بدءاً على شخصيات كهذه فلن أتردد، وليس ثمَّة مأزق كما تتصوَّر، بل لو كانت الشخصيات الثلاث سعودية لترتب على النص علائق أخرى، ووسائل لقاء مختلفة جذرياً، بمعنى أنك تتحدَّث الآن عن نص آخر.

■ **لماذا كانت القاهرة مسرح الأحداث العاطفية.. هل هو تحايل باتخاذ هذا المسرح المفتوح لصياغة الأحداث العاطفية. أليست المدن ذات الأسوار لها أيضاً حالاتها العاطفية ولها مسرحها الخاص بها. في تصوري ألم يكن أجدى توطين هذا الحب داخليّاً وبالتالي سوف تفوز بحالة حب استثنائية في سياق التناقضات التي نعيشها؟**

- طبعاً هذا صحيح، فلو كانت الرياض، أو جدة أو غيرهما فضاء العلاقة، فلن تظهر بهذا الشكل إطلاقاً، وهي مدن لها حالات خاصة، بل شديدة الخصوصية، في علائق الحب والعشق والمواعيد، لكن «نزهة الدلفين» راهنت على «القاهرة» كمكان، لأن الأحداث والتفاصيل والمكان والنيل لا يمكن أن تجدها إلا في مكان مفتوح شيئاً ما كالقاهرة أو بيروت أو دمشق، ثم أنه إشارة إلى ولع هؤلاء الشخوص بالحب والحياة في مدن لا يعرفهم فيها أحد. أنا أتمنى أن لا تتحول نقاشاتنا حول الرواية على ما يجب وما لا يجب. وألا نتحوَّل إلى موظفين في وزارة العمل أو وزارة الثقافة، ونبحث عن أمور «السعودة» و«التوطين»، فالرواية كما تعلم فضاء متعدد الشخصيات والأماكن.

■ **آمنة المشيري برغم أنها لاعب رئيس في الحكاية إلا أنها لم تكن بتلك السطوة الأنثوية، لم تكن ذلك التضاد الداخلي الذي يخلق حالة من الصراع بالفوز بقلبها. ألا**



تشعر أنها كانت أقل من أن تكون ملهمة أو أن تكون أنثى الدهشة؟

– أحياناً تحتاج إلى أن تلتقط ظلال الأشياء وأثرها، حيث الظلال أحياناً أقوى أثراً من الشيء ذاته، فالرجلان كانا عبارة عن المرآة لما تحدثه هي من أثر، فهي مؤثرة بصمت وذكاء، قادرة على إثارة نزاع ضمني وعميق بين صديقين يحبانها معاً، كما كانت حاضرة كشخصية مجاملة لا تريد أن تفقد أحداً، توحي أنها قادرة على أن تمنح الحب لأشخاص عديدين، وقد تلحظ أثر سلوكها وبراعته منذ لحظة تماس الأيدي بتلقائية حكمها الموقف، وحتى اللحظات الأخيرة في العلاقة، أليست كانت تدير الحكاية ببراعة بين العشيقين؟ ألم تضربهما ببعضهما بعضًا حينما انتقمت من صديقها «اللحياني» وقد شكَّت بعلاقته بالمرأة المحجبة؟ ألم تكن الأنثى الطروب، التي تستثير من حولها بالغناء والرقص والنظرات؟ أنا أرى ذلك، ولك رأيك بالطبع، وقد يجد القارئ ما لم تجده وما لم أقصده أنا أيضاً.

■ **مشاعر شخصية الشاعر خالد اللحياني كانت يطغى عليها الجانب الحسي. لذا كانت المشاهد الحسية طاغية في الرواية. هذا الحشد الحسي هل كانت له قصيدة بحيث يعبر عن العاشق الخليجي المغرم بالجسد؟**

– وهل يمكن أن تبنى علاقة حب وهي تستبعد الحسي تماماً؟ شخصياً لا أتفق معك هنا حول الإنسان الخليجي، وكأنما هو قادم من كوكب مجهول، أليس العالم كله، وفي مقدمته العالم المتقدم معنيًا بالجسد، ألم تكن آخر روايات غابرييل غارسيا ماركيز عن «غانياته الحزينات» ورواية باولو كويليو قبل الأخيرة «إحدى عشرة دقيقة» كانت ترتكز على الجسد، واشتغال النمساوية «يلينيك» الحائزة على نوبل ما قبل الأخيرة كان أيضاً على الجسد، يبدو أننا نصدق سريعاً ما يقال عنا، وما يثار حولنا. أعرف أن المجتمعات المغلقة والمحافظة تزداد الرغبة فيها إلى الجسد، لكن ذلك لا يعني انتفاء الرغبة عند غيرها من المجتمعات المفتوحة، هي فطرة إنسانية تقوم عليها الحياة. ما قدمته الرواية من مشاهد حسية كانت مبررة تبعاً للعلاقة، وكثيراً ما قلت في حوارات سابقة، إن حضور الجنس في الرواية يجب أن يكون مبرراً وإلا تحول إلى هدف تسويقي مفتعل وممجوج، وهذا ما لا أومن به.

■ **لماذا الحب والسحر يتلازم حضورهما في الرواية. كما حدث لوالد آمنة؟**

– أولاً السحر بمعناه المجازي يعني أعلى درجات الوله والعشق، فحين يقول العاشق



لمعشوقته إن عينيها ساحرتان، فهو لا يقصد أن لها عينين فيهما سحر حسي، بتركيبته وتعويذاته، بل يقصد أنها تجعل العاشق هائماً فيها. ثانياً أردت من حكاية والد آمنة أن أشير إلى نقطة في منتهى الأهمية في المجتمعات الخليجية، وهي ارتباط هذه المجتمعات بالماوراء وبالغيب وبالسحر، فكل ما لايتفق مع أهوائها يتم تفسيره بالسحر والعمل! خصوصاً في علاقات الحب، فكأنما لا توجد حكاية حب إلا وتأتي وراءها امرأة وضعت «عملا» للرجل حتى صار يركض خلفها مذهولا. أضف إلى ذلك جمال كلمة السحر كدرجة عالية في وصف الجمال.

■ **تلوح في الأفق مشاريع ترجمة لبعض رواياتك. هل تحدثنا إلى أين وصلت هذه المسألة.. وما هي اللغات التي سوف تتم بها الترجمة؟**

- طبعاً كانت التجربة واتصالات المترجمين بدأت منذ سنة ونصف السنة تقريباً، إذ طلب مني المستعرب البريطاني توني كالدربانك أن أفوضه بالبدء بترجمة «فخاخ الرائحة» إذا لم أكن اتفقت مع مترجم أو ناشر، ففوضته بذلك، وعمل بجهد رائع للغاية، كان يسأل عن كل كلمة يشك في معناها، ويستفسر عن كل جملة يبحث فيها عن نظرتي، محاولا استقصاء معاني أخرى في ذهني، وقد أنجز الرواية كاملة قبل شهر تقريباً، وأرسل نسختين منها إلى ناشرين بريطانيين عريقين، أحدهما في لندن وهو «بلومزبري» والآخر في لندن وأمريكا، وهو «رائدوم هاوس» لم نحسم الأمر تماماً مع أي منهما، ولم نتحقق هل ستنشر الرواية عند أحدهما أو عند ناشر مقترح ثالث، ما يهمني دائما أن يكون العمل مقبولا ومحبوباً لدى الناشر والمترجم والقارئ، فلو لم يتحمس المترجم ويحب العمل لن أفرض أو أقترح عملي على مترجم ما، ولو لم أجد ناشراً يحب عملي ويتحمس لنشره والتسويق له، فلن أفرض هذا العمل على أحد، بمعنى أنه إذا سألني عن إحدى رواياتي مترجم أو ناشر أجنبي، فلن أقدمها شخصياً لأحد، العمل الجميل والمهم سيفرض نفسه حتى لو بعد سنوات، فأنا أترك روايتي تواجه مصيرها بنفسها. هذه رؤيتي، كلما كان الناشر والمترجم متحمسين لروايتي كنت أخطو في الطريق الصحيح، أن نحب شيئاً يعني أننا سنكون مخلصين له. أما المترجم د. شاه رستم موساروف فقد هاتفني بعد أن قرأ روايتي «القارورة» وأحبها كثيراً، وطلب مني أن يشرع في ترجمتها إلى اللغة الروسية، وانطلق قبل عام تقريباً، وقد أنجز بدوره الترجمة الكاملة



للرواية قبل شهر، لكنها الآن في طور المراجعة من قبل شخص روسي متخصص في الأدب.

■ **ما سر انجذابك للحواس ففي فخاخ الرائحة كان الاشتغال على حاسة الرائحة. وفي نزهة الدلفين تم الاشتغال على حاسة اللمس. ثيمة الحواس هل هي مشروع سردي يتوزع على أعمالك الروائية. وهل يتم تكييف السرد والحفر في أعماقها لمصلحة الحاسة مادة الرواية؟**

- كنت منذ بداياتي، ومنذ نصوصي القصصية المبكرة، معنياً بالبصر، وبالمشهد البصري، أزعم أن طفولتي ارتكزت على الفنون البصرية، كالتشكيل والفوتوغراف، من هنا كانت عنايتي بالحواس في الكتابة الروائية أمراً ضرورياً وحاسما، لكنني لم أقصد أن يتخصص عمل بأكمله ك «فخاخ الرائحة» بحاسة الرائحة كمؤثر على مصاير الشخصيات، ولم أكتب بقصد لأن أخصص روايتي الجديدة «نزهة الدلفين» لحاسة اللمس، لكنني أريد أن أشير إلى نقطة في غاية الأهمية، وهي أن حاسة اللمس تبلغ أوجها وتميزها لدى من يفتقد حاسة البصر، أي للأعمى، ولأن بطل الرواية عاشقٌ ومحبٌ، فالحب - كما يقال - أعمى، كان لابد أن تكون حاسة اللمس لدى الشخوص الثلاثة هي العامل الحاسم في العلاقة.

■ **صورة يوسف المحيميد تتصدر موقعاً عبرياً. وهناك حديث عن روايتك في الموقع. ما هي حكاية هذا الموقع العبري وكيف شعرت بأن تكون صورتك وحديثك في موقع كهذا الموقع؟**

- يبدو أن هناك إصراراً على ترجمة «فخاخ الرائحة» إلى اللغة العبرية، والأمر بدأ منذ مدة قريبة بطلب من وسيط للنشر في دار أندلس، أهم دور النشر المختصة بترجمة الأدب العربي إلى العبرية، وقد صدر فيها عدد من الترجمات لكل من: محمود درويش، محمد شكري، الطيب صالح، حنان الشيخ، إلياس خوري، يوسف القعيد، نوال السعداوي، وآخرين. أما الموضوع المنشور باللغة العبرية، فقد كان عرضاً لرواية «فخاخ الرائحة» منشورًا في موقع حاسوم، الذي يشرف عليه الفلسطيني هاشم غرايبة، طبعًا لا أملك شعوراً استثنائيا تجاه ذلك، فطالما أن رواياتي مطبوعة لدى دور نشر عربية منتشرة في بيروت والقاهرة والرباط وتونس وحيفا والجزائر وغيرها. بالتالي من الطبيعي أن أجد صورتي أو حديثاً عني وعن تجربتي الروائية في صحيفة بريطانية أو أمريكية أو اسرائيلية أو روسية، ولا يحق لي أن أجادل من يكتب عني لأن ما أكتبه صار شأناً عاماً وليس خاصاً.

■ **الحشد النفسي لشخصية البطل المثقف بأن يكون محبطاً وخائفاً وقلقاً أليس هذا**



يدخل الشخصية في الصورة النمطية الجاهزة عن المثقف. أليس هناك خيارات أخرى تضع شخصية المثقف في صورة مختلفة ومغايرة؟

- أنا أسألك، ألا تعتقد أن إنسان الألفية الثالثة عموما صار محبطاً وقلقاً؟ حتى لو كانت ثقافته بسيطة، فما بالك فيمن يملك ثقافة ما، يمكن أن تسعفه على قراءة الواقع وفهمه! رغم ذلك أود أن أنبهك إلى نقطة مهمة، وهي أن صورة المثقف النمطية في الرواية العربية خصوصاً في فترة الستينيات والسبعينيات الميلادية كانت صورة المناضل الشجاع، صورة الذي لاينهزم، صورة أدباء المعتقلات، صورة الذي يسخر أساساً من الحب، ويعتبره شيئاً زائداً ولا حاجة له، لأنه مشغول بالقضايا الكبرى، والحب يعتبر في نظر المثقف النمطي مسألة رفاهية، فصورة المثقف في الرواية العربية كما أعرف من خلال قراءاتي هي صورة الشخص الجاد الملتزم، الفرد الوحيد الذي يواجه المجموع، بينما في «نزهة الدلفين» كان الأشخاص الثلاثة يشعرون بالقلق والخوف، لكنهم هزليون ومحبون للحياة، فصور هؤلاء كانت صور عشاق للحياة، فالمرأة كانت خائفة من السلطة الاجتماعية، والشاعر كان جباناً وخائفاً من السلطة السياسية، وهكذا لم تظهر الصورة النمطية للمثقف الجبار العنيد المقاوم، وإنما ظهرت صورة أناس عاديين، يخافون ويحبون ويبكون ويضحكون ويحزنون ويثرثرون ويصمتون ويمشون في الأسواق والشوارع.

■ **سعودة الشخصيات ليست مطلبًا وطنيًا. أتصور أنها متطلب سردي. ألا تجد أن الرواية عانت من الشتات الجغرافي بحيث حضرت أكثر من مدينة بصورة عابرة. هذا الشتات الجغرافي في تصوري لم يخدم السرد في الرواية؟**

- متطلب سردي؟ وهل من شروط الرواية ومتطلباتها أن تكون شخصيات رواية كاتب ما من جنسيته؟ هل أخطأ المصري إبراهيم عبدالمجيد حين كتب «البلدة الأخرى»؟ وأخطأت اللبنانية حنان الشيخ حين كتبت «مسك الغزال؟ وأخطأ الفلسطيني يحيى يخلف حين كتب «نجران تحت الصفر»؟ وأخيراً أخطأ المصري محمد البساطي حين كتب روايته الأخيرة «دق الطبول» التي صدرت قبل أشهر قليلة؟ أعتقد أن في طرحك مجازفة وتنميطًا للرواية السعودية، فإذا كانت وصفة الرواية السعودية في نظرك أن يكون الشخوص فيها كلهم سعوديون، والأمكنة هي فقط الرياض وجدة، فأنا أعلن أنني متحرر من هذه الوصفة الجاهزة. ألا ترى أخى طامي أن المجتمع سواء هنا أو في أي مكان، خصوصاً مجتمعات المدن هي خليط من الجنسيات، وتنوع عرقي وديني، ألا ترى أن لدينا أكثر من عشرين جنسية في



الرياض، ألا ترى أن البيوت لدينا أو بيئات العمل هي خليط من التنوع؟ وكذلك الأمر في مدن عربية وأجنبية أخرى.

■ أنت راهنت على القاهرة كمكان يتيح لك تناول أحداث العلاقة العاطفية بكل تفاصليها.. هل افهم من هذا أن اختيار المكان هو من فرض تفاصيل الأحداث؟

– بالضبط، هو تماماً كذلك، بمعنى أن المكان لو كان الرياض أو جدة لاختلفت الأحداث تماماً، ولاختلفت طرق التواصل والحب تماماً، كذلك لو كان المكان الدوحة أو الشارقة لكان لها طابع خاص آخر، بمعنى أن من الصعب أن نتدخل ونقف فوق كتف الروائي تماماً ونجادل في الشخصية والمكان والحدث! وإلا تحولت أنت أو القارئ إلى شخوص مشابهين لشخوص روايتي الأولى «لغط موتى» الذين ظلوا طوال الرواية يشغلونني ويشاكسونني أثناء الكتابة.

■ عندما كانت آمنة ترقص في المركب خلال رحلة النيل. وبرغم وجود وسائل تكنولوجية تحيل تلك الحالة المبهجة إلى فضيحة يتم تداولها عبر البلوتوث إلا أن آمنة لم تهَبْ تلك المسألة. ألا تبدو هنا آمنة ساذجة وهي لا تحفل بعواقب ما تفعله في تلك اللحظة؟.

– أعتقد أن تفاصيل حادثة الرقص جاءت بشكل تلقائي وعفوي، منذ لحظة المركب الصغير قبل ليلة الرقص، وحتى اصطياد المغنية بنظرها أثناء فاصل غنائي شخصيتين طروبين، فتاة مصرية وآمنة، ثم محاولتها استدراج آمنة عبر الإشارة من بعد، ثم الذهاب إليها، وجذبها من يدها بتشجيع من صديقها، بمعنى أن الأحداث تسير تلقائياً نحو مزيد من الفرح والصخب والرقص، لحظات بديعة كذه لا يمكن أن يقف العقل فيها حائلاً دون المتعة، هل نقول للضاحك بهسترية لماذا ضحكت؟ هذه لحظات تشبه العودة إلى الطفولة، فالطفل يتمايل بمتعة حالما يسمع الموسيقا، فهي انفعالات نفسية لا يمكن ضبطها، تتصاعد حتى الذروة، فيقع الفعل دون التفكير العقلاني الذي تطالب به في سؤالك، ولا يرتبط الأمر بالسذاجة، فشخصية المرأة كانت شخصية مرحة ولعوبًا.

■ المصدر- جريدة الرياض الخميس ١٢ من ذي الحجة. ١٤٢٦هـ - ١٢ يناير ٢٠٠٦م - العدد ١٣٧١٦



يوسف المحيمد ومأزق الكتابة عن المرأة روائيا:

روايتي لا تسمح بوجود أكثر من امرأة

■ **قبل أن ندخل في استلهامك لشخصياتك النسائية، نريد أن نعرف المرأة الحقيقية في حياتك كوجود وتفاعل؟**

- دعني أحدثك عن الطفولة، فأمي كانت المربي الأول لي، كانت حاضرة بقوة في جميع مراحل حياتي، خصوصاً مرحلة الطفولة، كنت طفلاً كثير الآفات والامراض، ورغم انها كانت تخشى عليّ من نسمة الهواء، لأنني جئت بعد سبع بنات، لم يبق منهن سوى أربع، إلا انها كانت تتعامل معي بديموقراطية نادرة، لم تكن أماً مستبدة ولا متسلطة، كان لها فضل كبير جداً في توفير الكتب المستعملة التي انكببت على قراءتها. استمر الامر كذلك، بعلاقتي مع زوجتي التي تؤمن كثيراً بما اكتب، ترى أنني عنيد في السير إلى هدفي، تمنحني حرية رائعة لكي اعمل بدأب، وهكذا اكتسبت هذا الشعور والقيم في تعاملي مع أطفالي، بمعنى ان طفلتي مثلاً تجد متعة في محاورتي ومجادلتي، رغم انني افتقد الوقت اللازم الذي أمنحهم اياه، تقول طفلتي في التاسعة وقد ضايقها انشغالي الدائم: اتمنى ان تفصل من عملك، وهي تظن ان عملي الاساسي هو الكتابة، وانني املك قرار الاستقالة منها، فسألتها: هل تستطيعين التوقف عن الرسم؟ قالت: لا. ثم اقنعتها انني اجد المتعة في الكتابة تماماً كما تجدها هي في الرسم.

■ **في أعمالك الروائية هل تواجه مأزقاً في صنع الشخصيات النسائية.. هذا إذا ما أخذنا في الاعتبار أن فرص التقاط شخصية المرأة في مجتمعنا ضئيلة؟**

- لا، لا أريد أن أتفق مع من يرى خصوصية مجتمعنا، لا أحب من يطرح اننا مجتمع



خارج التاريخ او الزمن، وقد اغضبني الشاعر محمد بنيس قبل اكثر من عشر سنوات حين قال ذلك عن مجتمعنا تعليقاً على ابتهاجه بنص قصصي قرأه لي. فالمرأة حاضرة بشكل او بآخر في مجتمعنا، صحيح انك لا تلتقي بها ببساطة كما في البلدان الاخرى، لكنها موجودة في البيت وفي الشارع وفي السوق وفي الصحافة وفي العمل وفي الإنترنت، رغم ذلك يمكنني القول ان الشخصية السعودية عموماً، رجلاً او امرأة، هي شخصية متحفظة متوجسة كتوم.

■ **منيرة الساهي بطلة رواية القارورة كيف تمت صياغتها بتلك الشخصية.. وهل في شخصيتها امتداد لشخصية واقعية؟**

- دائماً اقول انك قد تجد في شخوص أي رواية بذوراً لشخصيات في الواقع، لكن يأتي دور الروائي الذي يمتلك خبرة ومخيلة لتوليف شخصية جديدة توجد على الورق، فشخوص الرواية عموماً هم مزيج او كولاج يقوم الروائي بتوليفه من مجموعة شخوص في الواقع، بمعنى ان شخصياتي عموماً قد تجد فيها تلك التوليفة التي تبدأ من الواقع وتنتهي بالمخيلة.

■ **هناك من يرى أن شخصية منيرة الساهي كان الاهتمام برسم شخصيتها يكمن في الاكسسوارات الخارجية كالملابس والعطور واشيائها. وأهملت الجواني للشخصية. كيف ترى هذا الأمر؟**

- رغم انني احترم وجهة نظر كهذه، إلا ان ذلك غير صحيح، فشخصية منيرة الساهي كانت حاضرة ومتكاملة، وعمليات المونولوج الداخلي في الرواية كانت حاضرة، وقد اظهرت داخل واعماق الشخصية، احاسيسها وانفعالاتها، ربما كان هناك ملاحظات من قبل البعض ان هناك مبالغة في رسم الملابس النسائية والعطور والتفاصيل الصغيرة، او قل مفاجأة ان يكتب رجل عن الاشياء الصغيرة لامرأة، لكن لدي شعور ان الشخصية كانت متكاملة الوصف، سواء داخلياً او خارجياً، والدليل ان بقيت مرسومة في اذهان كثير من القراء، وحتى لو كان هناك تقشف في الداخلي او النفسي، فهي لم تكن رواية سيكولوجية بالمعنى العام، لكنها رواية شخصية وحدث متنامي.

■ **في «نزهة الدلفين» كانت آمنة المشيري صدى لعشق رجلين ولم تتح لها فرصة الظهور بكل ملامحها فيما عدا جانب الانثى المعشوقة.. هل ترى بأن تأطيرها في هذا**



الجانب قلل من فرص تميزها كشخصية لها حضور فاعل في الرواية؟

– لا أعتقد ذلك، بل كان حضورها موازياً للصديقين، والعودة بطريقة الفلاش باك كانت للشخصيات الثلاث، وتأثير المرأة كان أساسياً وفاعلاً في الرواية، ألا يكفي أن الوقائع كلها كانت تحدث بسبب تأثيرها، أحياناً اشعر ان فاعلية الكائن تأتي بما يحدثه من فوضى في المكان، او تشتيت في اعماق الشخوص المحيطين، بما يجلب ذلك من اثر على المكان والشخوص من حوله، هذا لا اسميه صدى كما تظن، بل هو جوهر الحضور. المأزق انني اختلف معك في ماهية الحضور، فذائقتي الشعرية التي تشكلت عبر سنوات تكرّس الظلال والهوامش، وتولي الاثر والبقايا اهمية كبرى، لأجل كشف فاعل الاثر وتاركه، فالقرط المنسي في سيارة العاشق، واثر احمر الشفاه في ملابسه، أهم عندي لحظة الكتابة من الحالة الحميمة ذاتها قبل ذلك بلحظات.

■ **كيف تخلصت من منيرة الساهي لتكتب شخصية آمنة المشيري؟ وفي رأيك ما هو الفرق بين الشخصيتين؟**

– حين انتهي من كتابة رواية ما، اقوم بقتل كل الشخصيات فيها، بما فيهم النساء، ليس قتلاً مادياً، بمعنى ان اتخلص منهم او منهن موتاً في الرواية ذاتها، بل التخلص منهن في الذاكرة، فلا أحب ان تبقى أي شخصية أمداً طويلاً في الذاكرة، لأن ذلك مضر في العملية الابداعية، بما يكرر الشخصيات او يجعلها تتناسخ، مما يجعلها ممسوخة غالباً. أما الفرق بين الشخصيتين فهو واضح كثيراً، الاولى كانت ابنة المكان، ثلاثينية حالمة بحب رومانسي، تنتظر مجرد همسات في التليفون لتقع في الحب، محاطة بسياج المجتمع الضاغط وقوانينه، تنتظر رباطاً مقدساً لعلاقة حب، تربت على الحذر من الرجل، ذلك الحذر الذي لم يسعفها من الوقوع في الخديعة. أما الشخصية الثانية، فقد كانت آمنة امرأة قادرة على لفت انتباه الذكور، جريئة ولعوبًا الى حد ما، تمرست على العلاقة بالرجل وعرفت كثيراً من دهاليزه واعماقه، تعرف كيف ومتى تعطي وكيف ومتى تنسحب.

■ **هل حدث وان تعلقت ببطلة من أبطال شخصياتك النسائية؟**

– قلت لك، علاقتي تبقى حميمة جداً ببطلاتي اثناء الكتابة، لكن بمجرد ان اضع النقطة



الاخيرة من النص، واقوم بمراجعته لفترة من الزمن، اتخلص من هذه العلاقة، واحاول ان انظر اليها من الخارج، تماماً كما ينظر اليها القارئ، رغم انني فوجئت بقراء ونقاد احبوا شخصية منيرة الساهي وتعلقوا بها، اذكر على سبيل المثال ان الروائي ياسين رفاعية احبها كثيراً وحارب شخصية الدحّال ولعنه بحدة، كذلك الناقد العراقي د. عدنان الظاهر احبها بعمق، وتخيلها شكلاً باحدى المغنيات. لدي شعور ان تعلقي بشخصية امرأة ما حينما اكتب هو دليل ومؤشر جيد، بمعنى ان هذا قد يجعل القارئ بعدي يتماهى معها ويحبها ويتضامن معها.

■ **في رواياتك دوماً تظهر امرأة واحدة فقط لتكون هي محور السرد. ما السر في ذلك؟**

– ربما لأنني لم أتحمل اكثر من امرأة واحدة (يضحك). تبريري للأمر ببساطة ان رواياتي عموماً لا تحفل بعدد كبير من الشخصيات، كثير من رواياتي تتكئ على شخصيتين محوريتين او ثلاث، من هنا لا تكون الفرصة كبيرة لظهور نساء كثيرات في النص، بل لعلك تجد في رواية «فخاخ الرائحة» لم تظهر أي امرأة سوى «خديجة» الحجازية بشكل عرضي، وغيرها من الشخصيات التي ظهرت كانت مجرد شخصيات مساندة. بمعنى انه ليس ثمة سر وراء ذلك، وانما تخطيط الرواية وظروفها تحدد ذلك.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٢ ذي القعدة ١٤٢٩هـ - ٢٠ نوفمبر ٢٠٠٨م.



الروائية أميمة الخميس :

أنا موجودة على المنطقة الحدودية، تلك المنطقة الخالية من الأحكام الجاهزة والمطلقة

■ **منذ كتابتك لشخصية مسعود الجداوي. والقاصة أميمة مشغولة بالآخر، الانشغال بذلك النموذج، هل هو الذي قادك إلى تدوين سيرة النساء البحريات في عمل روائي هو الأول لك خلال تجربتك الكتابية؟**

- ومتى غاب الآخر عن مشهدنا لا سيما في الخمسين عاماً الماضية؟ فالطفرة الاقتصادية في المنطقة، حولتها إلى منطقة جاذبة لجميع سكان الأرض والملل والنحل، وتحول المشهد الصحراوي البسيط الأحادي النغمة، والمستريب دوماً من الغرباء، إلى بوتقة عالية لجميع شعوب المعمورة التي ترافقنا جميع تفاصيلنا اليومية هذا بحد ذاته شكل ظاهرة اجتماعية وثقافية، بل وحضارية تستحق الرصد والمتابعة والتدوين على المستوى الفني.

■ **وهناك أيضاً أمر آخر، بما أن أميمة تنتمي إلى أب نجدي وأم بحرية، هل كان هذا الانتماء لثقافتين مختلفتين محرضاً على كتابة الرواية؟**

- بالتأكيد قد يكون هذا هو السبب الأول، فتلك الحالة تجعلك وتضعك في مكان يشرف على ثقافتين، مختلفتين، متقاطعتين ودون أن تمتلك رأياً نهائياً وقاطعاً، اتجاه أي شيء من حولك.

فحينما كنت طفلة تعودت أن أجيب على سؤال كيف الحال أحياناً بقولي طيبة، وفي مواضع أخرى ومع بشر مختلفين كان لا بد أن أقول: منيحة.. هذا الاكتشاف المبكر لطفولتي



جعلني أقف على الحدود في تلك الأرض المحررة من القوانين النهائية والقطعية في الأمور من حولي، من خلال علمي بأن لكل شيء هناك نقيضه، وأن لكل تفسير، هناك في الضفة الأخرى ما يتقاطع معه، أو لا يشبهه، وكنت في كلتا الحالتين أحاول أن انتمي وأتجذر بصيغة نهائية لتفسير العالم من حولي، لكن في النهاية وجدت أن هذا الثراء أسهم كثيراً في سعة المشهد أمامي وأيضاً اختياري هذا الموضوع بالتحديد كمدخل أول لعوالم الرواية.

■ **الرواية تضج بعشرات الشخصيات. هذا الحشد كيف تم السيطرة عليه في السرد. وبالتالي تأخذ كل شخصية حيزها المناسب ودون أن تزدحم ذاكرة القارئ بتلك الشخصيات؟**

– في الرواية هناك عدد محدود من الشخصيات المحورية، والبقية هي شخصيات مساندة وثانوية، توظف من أجل دعم السرد، ودفعه وإثراء المشهد بالمزيد من الابتعاد، على كل حال كل شخصية تؤدي دورها تماماً في السياق السردي وكل في فلك يسبحون.

■ **أم صالح تقاطعت كثيراً مع شخصية «الشيخة زهوة» في رواية مدن الملح. هل حدث في ذهنك هذا التقاطع وأنت تكتبين الرواية؟**

– لربما الذاكرة المخادعة تخاتلنا في الكثير من الأحيان، فيتقاطع الواقع مع السردي والسردي مع الواقع، لم أتقصد هذا التقاطع ونبهتني أنت له، وشخصية (أم صالح) شخصية موجودة ومؤثرة وذات سطوة ودوماً تبدو كأحد الملامح البارزة في البيئة النجدية.

■ **أم صالح برغم قوتها، وشخصيتها المستبدة كانت تخضع لأبي صالح. بل هي أيضاً تمارس قمع النساء. وكأن ذلك الجيل من النساء متصالح مع ذلك الاستبداد الذكوري. ونجد عبارة لأم صالح تدعيماً لهذا الخضوع: «جعل ما يخاشرني فيه إلا الحريم». هل تلك المقولة تفسر علاقة الرجل بالمرأة في تلك المرحلة؟**

– بالطبع يتدخل في هذا الموضوع هيمنة الثقافة الذكورية البطريركية، على المشهد مقابل انكماش الحضور الأنثوي، وانحساره في دوائر ضيقة من الفعل والوجود على المستوى الإنساني، عندها كان لا بد لأم صالح من تبني ثقافة الأقوى والمسيطر، التي تمنحها نوعاً



من السيطرة، في ظل المنافسة الحامية مع بقية نسوة الدار، ومقولة (جعل ما يخاشرني فيه إلا الحريم) هي مقولة مازوشية ترددها النساء تبريراً لتجاوزات الذكر وحياته الجنسية الباذخة موازاة بحياتهن الشحيحة في هذا المجال.

■ **داخل بيت آل معبل عاشت البحريات صراعاً ثقافياً مع ثقافة الصحراء. لكن الملاحظ أن هناك تسليماً بسطوة هذه الثقافة، وبالتالي تبني مواقفها ومفاهيمها، وهذا ما حدث لبهيجة عندما تبنت مواقف أم صالح ومحاولة وصايتها على سعاد؟**

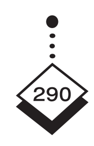
- هذه هي المفارقة الإنسانية التي تحدث دوماً فكثيراً ما يتقمص الضحية دور الجلاد، وكأنه يقتص من أيامه الخوالي عبر جسد ضحية جديد، ولربما هو استجابة لمنطق القوة وهيمنتها التي تستمد من الأقدمية والرغبة بالفوز سلطتها على الأضعف، وهذه الظاهرة كثيراً ما تحدث مع انخفاض الوعي والقصور الفكري والمعرفي الذي يجعل الكثير من النساء عاجزات عن تمييز مواقعهن وأدوارهن، وأنواع الولاءات في النسيج الاجتماعي وكثيراً ما يتورطن بدور الجلاد ضد بنات جنسهن.

■ **بينما كان صالح يتوله ويتشوق لبهيجة سوى مزاياها الأنثوية أليس كذلك؟**

- لا نستطيع أن نحصر الأطوار البشرية ضمن قانون قاطع ونهائي في هذا المجال، فالموضوع يتراوح بين اختلاف الأمزجة والنفسيات، ومن هنا تأتي تعددية الحياة وغناها، واختلاف المصاير والأقدار، والأهم من هذا كله هو قدرة الراوي على رصدها وتوظيفها بما يخدم الرواية من ناحية، وبما يعبر عن قطاع أوسع من المجتمع من ناحية أخرى.

■ **إذا كانت قماشة الفتاة الثائرة المتمردة. كانت تمثل النموذج الجديد للمرأة. في المقابل نجد منيرة المرأة المتعلمة التي تغيب مزاياها في الثقافة لتقدم نفسها إلى زوجها سعد كامرأة تجيد صنع الأكلات الشعبية. هذان النموذجان هل يكشفان التباين تجاه مكاسب التعليم للمرأة في المجتمع؟**

- لا أعتقد بأن للتعليم دوراً كبيراً في هذا الأمر، فقط هي المواضع التي يضع بها المجتمع المرأة، فهي على الغالب لا تستخرج شهادة تفوقها الاجتماعي وقبولها وتميزها إلا عبر قدور



المطبخ.

■ **لم أتعاطف مع بهيجة شعرت أنها امرأة ميكافيلية فهي تخفي شراستها وتعرف كيف تهادن الظروف فهي حتى على مستوى الألم لم تتخل عن السفرة الشامية. ما بين الحفاظ على خصوصيتها الثقافية وبين اندماجها مع الثقافة الصحراوية كيف تجدين شخصية بهيجة؟**

- أنا سعيدة بأنني أسمع هذا، فهذا يعني بأن الشخصية اخترقت وجدان القارئ وأثرت به، وأثارت بداخله مشاعر الكراهية والنفور وتجسدت بجميع أبعادها الإنسانية، أما لماذا فتلك قضية أخرى.

■ **نجد في السرد بجمل تقريرية توثيق أو تفسير بعض الأحداث كحدث تعليم المرأة. وتأتي تلك الشروحات كنشاز في لغة السرد. ما هو المبرر للجوء إلى هذا الأمر؟**

- لا نستطيع أن نحضر البناء الفني في الرواية، على لغة السرد فقط، فلا بد من توظيف بعض المستويات اللغوية الأخرى التي من شأنها أن تثري الهيكل الفني على المستوى التاريخي والجغرافي، على شرط أن يكون جميع هذا مندرجاً في خدمة النص وليس مقسراً عليه، لا سيما أن الرواية الحديثة تتمتع بمساحات واسعة من التجريب والإبداع يستطيع الكاتب من خلالها توظيف الكثير من مستويات الخطاب اللغوي بما يخدم النص. فنحن بتنا نرى في الروايات الحديثة مسرحًا، وسيناريو أفلام، وأحياناً تقارير إخبارية، شرط أن يوظف بحذق ومهارة، لكي يسهم في الصياغة النهائية للبناء الفني.

■ **سعاد ربما هي الشخصية المركبة في الرواية. وهي الأكثر تعقيداً. فهي الزوجة التي تخون، وهي التي تزوجها زوجها لأنها تسمح له بالشراب. هل كانت سعاد أقل مهارة من بهيجة في التكيف مع المجتمع؟**

- حاولت أن أبرز من خلال شخصية سعاد، أنه على الرغم من كونها تفوق بهيجة في التعليم والوعي، لكن مأزقها الوجودي، كان أكثر تحدياً وشراسة، وبالشكل الذي عجزت فيه نظريات الكتب أن تمدها بالزاد الروحي والمعرفي، الذي يجعلها تصمد أمام المواجهة أيضاً،



وهذا في الغالب، يشي بحالة الاغتراب للعديد من الأجيال العربية التي تعجز عن تحوير زادها المعرفي، لتصنع منه مركب نجاة في بحور المأزق الوجودي، بل تظل في حالة كمون واستلاب (لا سيما أنها أنثى)، وبالتالي تعجز عن تسخير الظرف لخدمتها أو خدمة وعيها وطموحها، سعاد كانت دمية وكانت تكتفي بمشاركة الأسود لواعج غربتها.

■ **من البيت الطيني إلى البيت الإسمنتي في الملز لم يتغير ولم يطرأ شيء مختلف على آل معبل. سوى المظاهر الشكلانية. كالأثاث الإيطالي، والسيارات، وإكسسورات الحياة التي جاءت بفعل الطفرة. هل هذا ما حدث فعلاً لآل معبل والمجتمع السعودي؟**

- بالتأكيد هذا يتبدى لنا بوضوح، فالجميع غادر القرية ولكن القرية لم تغادره، ومفهوم المجتمع المدني وشروط المدينة، والعائلة الكبيرة الممتدة ما برحت موجودة بكثرة، موازاة بالعائلة النووية الصغيرة، بل هذا الأمر قد نلمسه في العديد من جوانب الحياة من حولنا، تلك الجوانب غير القادرة على الاستجابة لشروط المدنية، على أبسط مثال الالتزام بالإشارات الضوئية، أو الالتزام بالصفوف، جميع هذا يخبرنا أن الشوارع ومباني الإسمنت وحدها لا تصنع الشرط المدني للمجتمع.

■ **حضور بنات لأبي دحيم يحمل رمزاً ما، لم يكن حضورهن عفوياً في الرواية. إلى ماذا كان يشير هذا الحضور لدحيم وبناته؟**

- أبو دحيم وبناته هي رموز توازي حضور الكورس النسوي الغامض في المثيولوجيات الإغريقية، وهي في الرواية من رماد الماضي المنسحب الغابر، الذي يسكن أرض الأحلام والأخيلة، يعبر عن جميع السباحين والأساطير، التي كانت تخالط (أهل الباطن) في وادي حنيفة وتنسج حياتهم أو فلنقل جزءًا كبيرًا منها، هو انتهاء ذلك الزمن الذي كان البشر يرضون فيه بتلك القسمة العادلة التي تجعل لهم النهار، بينما يتركون لليل مخلوقاته.. وشخوصه الغامضة، وهو جانب كان لا بد أن يبرز بالرواية لأنه بالتحديد يحتل مساحة واسعة من المشهد آنذاك، وجزءًا كبيرًا من ثقافة تلك المنطقة.

■ **متعب المثقف الذي عاد من بريطانيا هو من كان يمارس الشعارانية مع سعاد. هل**



تكشف الرواية عن أزمة المثقف وعلاقته بالمرأة؟

- متعب لم يكن مثقفاً حقيقياً، بل كان فقط ببغاء شعارات، وكان يحاول من خلال ذلك لعب دور الدون جوان الخارق، كان عاجزاً عن رؤية من حوله، لأنه كان فقط مستغرقاً بذاته، وكان جميع من حوله، يحولهم إلى مرايا، لتعكس صورته فقط، كان عاجزاً عن التخلي عن ذلك الدور البدائي للصياد أمام الفريسة.

■ **رحاب الشخصية الصارمة التي حسمت أمرها العاطفي مع خطيبها علي وقدمت إلى الرياض بنيات التعويض المادي عما خسرته عاطفياً. هذه المرأة كانت منطقية وجادة في رؤيتها وممارستها الحياتية. كيف انهارت وذهبت لعمر الحضري لتسأله بدك تتزوجني؟**

- لم نسمي ذهابها إلى عمر انهياراً، كنت طوال الوقت أحاول أن أبرز من خلال رحاب، فكرة أننا قد نفقد سنوات ثمينة من أعمارنا ونحن في خدمة أحلام مخاتلة وخادعة، وتحجب عنا الخيارات المتعددة التي يهبها لنا الله، بينما نحن أسرى الخيار الواحد.. القاصر ببشريته عاجزون عن محاولة البوابات من حولنا، رحاب التقطت طوق النجاة في اللحظات الأخيرة، واستطاعت أن تنتقل إلى منطقة رحبة لتحقيق شرطها الأنثوي والإنساني معاً.

■ **برغم أن الرواية ترصد الصراع بين الصحراويات والبحريات إلا أننا وجدنا الحياد في التعامل مع الشخصيات. هل كنت تخافين من الانحياز لثقافة ما لحظة السرد؟**

- كما أخبرتك في سؤال سابق، أنا موجودة على المنطقة الحدودية، تلك المنطقة الخالية من الأحكام الجاهزة والمطلقة، وتلك المنطقة القادرة على تقبل التعددية البشرية بصدر أكثر رحابة، لذا كان الجميع يخضع لشروط إنسانية، دون اعتقال بنمطية معينة اتجاه شعب أو بيئة.

■ **«الطماطة» هو أحد أبناء بهيجة وصالح، هو نتاج تلاقح الثقافتين. وهو نموذج انحاز لطمس سحنته البحرية والإيغال في الهوية الصحراوية. هذا الارتباك لدى هذا**



النموذج هل هو قدر من يكون نتاج هاتين الثقافتين؟

- بالطبع هذا النموذج سيرفض ثقافة الأم البحرية الموصومة بالليونة والخنوع عند أهل الصحراء، سيلجأ لثقافة الأب الذكورية الصحراوية، يستمد منه هويته وتفوقه، لا سيما أن تلك الثقافة ارتبطت بالسطوة المادية والمواطنة أمام ثقافة الأم الغربية الطارئة، وبجميع ما يرمز لها أو يشير اتجاهها، في اللون أو الزي أو الأطعمة.

المصدر:

جريدة الرياض الخميس ٨ ربيع الأول ١٤٢٧هـ - ٦ أبريل ٢٠٠٦م - العدد ١٣٨٠٠.



الروائية أميمة الخميس في حوار عن رواية الوارفة :

لم أسع إلى تدويل الرياض روائي

والجوهرة لم تكن فاتنة وفق المقاييس التقليدية

■ الوارفة يأتي معناها (الشجرة اليانعة الممتدة الأغصان) وإذا ما أسقطنا هذا المعنى على بطلة الرواية (الجوهرة) لا نجدها كذلك. فهي امرأة قد نتجاوز ونقول إنها لم تكن يانعة تماما ولم تكن أغصانها مورقة. لذا أسألك كيف تجدين التماثل بين عنوان الرواية وشخصية الجوهرة؟

- عبر التاريخ كثيرًا ما تقاطع رمز المرأة مع الشجرة، هناك كم وافر من القصص والأساطير التي تربط المرأة / بالشجرة، كبعد للخصب والنماء والحياة، حتى في مشهد الخلق (كان هناك أمنا حواء والحية والشجرة) الثالوث الذي كان يؤصل للمرأة الجذر / المرأة الحياة. ولعل الجوهرة في الوارفة تصنع أسطورتها الخاصة (الجديدة) وتستحدث علاقات غير تقليدية مع الكون، فلعلها وارفة بجموحها، يانعة بإرادتها وإصرارها على المضي في طريقها الموحش والغامض وحيدة، خضراء بأوراقها وطيوفها وخطواتها التي تشجر دروب المستقبل.

■ زمن الوارفة ابتدأ من حيث انتهى زمن البحريات روايتك الأولى.. هل كان هناك تقصد في كتابة زمن الوارفة.. وهل هذا يشير إلى أنك تنطلقين في زمنك السردي برؤية محددة تاريخيًا؟

- لم أسع لهذه المصادفة ولم أتقصدها، ولكن لعلها الحكاءة بداخلي اختارت هذا التوقيت وسعت إليه على غير علم مني، لربما هي تحاول أن تجمع خيوط الكلام بحسب



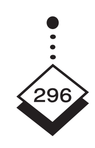
تواتره الزمني حتى لا تنفلت من بين أيديها خيوط الحكاية أو يغيب عنها حجر من فسيفساء الكلام، أو لعله القطار الذي توقف على مشهد موت بهيجة في البحريات عاد لينطلق من هناك، لكن لم يكن هناك أمر متقصد. أو لعلي أجد أن الرياض المدينة الصحراوية الغامضة تحتشد بالحكايات، فتوسلت التواتر الزمني كإشارات طريق أتتبع من خلالها صناديق الحكايات المكتنزة.

■ في البحريات كانت الرواية مزدحمة بالشخصيات بينما الوارفة كانت الجوهرة تستحوذ على كل شيء في السرد إلا من الذين يعبرون ذاكرتها من الشخصيات.. ماذا تمثل لك المفارقة في تكنيك السرد بين الروايتين؟

- في البحريات استأثر المكان بالبطولة، فمن خلال مفارقة الصحراء والبحر، كانت الجغرافيا هي الأصابع الخفية التي تسيطر على أقدار ومصاير الشخصيات. ولكن في الوارفة، اختطفت الجوهرة البطولة وخيط السرد، ولعل هذا جزء من بطولتها الخضراء الوارفة كما أسلفت في جوابي.

■ الجوهرة الطبيبة نجحت وتفوقت في مجال عملها كطبيبة. لكنها لم تكن امرأة فاتنة.. كذلك وبرغم مهرجاناتها السرية مع الرجال إلا أن حظها سيء. صياغة هذا النموذج بهذه البساطة الأنثوية. هل هو تمرد على صناعة النساء الاستثنائيات؟ أعني لم أجدك منحازة تماما لتمجيدها. إلى أي حد وصل حيادك مع تلك الشخصية برغم أنها تلعب دور البطلة في الرواية؟

- الجوهرة لم تكن فاتنة وفق المقاييس التقليدية، ولكنها كانت استثنائية تضج بالهواجس والأخيلة والتوثبات، والجسارة على دس يدها في الجحور الخطرة، طوال كتابتي للرواية حاولت أن أجملها ببعض الأردية والأصباغ، لكنها كانت ترفض وتنفر من أي من الأردية الأنثوية (ضمن مفهومها التقليدي) التي أعرضها عليها، اختارت أشد الأقدار صرامة، أن تخطو داخل مجلس الرجال الكبير برفقة حقيبة طبيب فقط، بهذا الحس النافر كانت تريد أن تواصل مسيرتها، حاولت أنا تمجيدها وتسويقها ولكنها كانت هي ترفض بإصرار، كانت تجده فعلاً ساذجًا يتقاطع مع كل ما سعت إليه وصنعته في حياتها، منذ بواكير الأطياف التي



كانت تتبدى لها خلف البشر، وصولاً إلى استماعها لأصوات هدير الجذور داخل خزان الماء، طوال الوقت كانت الجوهرة، تريد أن تخترق النمطي، كما قفزت على نطاق بنات (المسير) وحي عليشة وتسللت إلى كلية الطب. وما أسميته في سؤالك بالحظ السيئ لربما هو أحد أبعاد علاقة الجوهرة مع محيطها، فهي كانت قد عبثت بالأطر المنمطة، ولكن المحيط حولها لم يستطع استيعاب هذا فظل يتعاطى معها ضمن الشروط القديمة للأنثى التقليدية.

■ **إذا ما تذكرنا طقوس الحب التي كانت تجمع سعاد بمتعب في البحريات وهو يمثل طقس السبعينيات.. نجد أن لقطة الأعرابي مع الجوهرة أيضا تمنحنا ملامح الطقس العاطفي للثمانينيات. هل أقول إن هاجسك في تدوين الرياض سرديا يأتي من خلال تلك اللمحات العاطفية والإنسانية؟**

- أخشى يا طامي أن أتحول إلى شارحة لنصي، وبذلك أقتطع على القارئ، مساحات شاسعة من التفسير والتأويل والمغامرة المنفردة مع النص، دون خارطة الطريق المقيدة التي يقدمها الكاتب للقراء، ففكرة تدويل مدينة الرياض فكرة جذابة لم تخطر على ذهني سابقًا، ولكن لعل قارئًا ذكيًا ودؤوبًا مثلك استطاع التقاطها، إذاً فلندع لكل قارئ مغامرته الخاصة مع النص.

■ **بمناسبة الحديث عن شخصية الأعرابي. سأخبرك أنني مفتون بها. فهي شخصية إشكالية وإشكاليتها تكمن في فلسفته للخطايا وللحياة المتناقضة التي يعيشها. هذا النموذج الذكوري يقودني إلى ذكر ملاحظة بأن الرجل في رواياتك يتم التعاطي معه بنزاهة سردية. ليس هناك نموذج سلبي تماما وأيضا ليس هناك نموذج إيجابي. حدثنا عن الأعرابي.. وعن الإتقان في كتابة الرجل دون مواقف سابقة؟**

- أنا أيضًا مفتونة بهذه الشخصية، وكيف انبثقت بجسارة وتكاملت على الورق، وهناك أمر عجيب بت أتلمسه، عندما يكون بيني وبين إحدى الشخصيات حالة تواطؤ وتآمر سري، أجد أن القارئ بصورة تلقائية ينجذب نحو هذه الشخصية، وتفتنه. فالطبيب الأعرابي كان خاضعًا لشرطه الوجودي من ناحية، مستجيبًا لجميع قوانين المكان الصحراوي من حوله، لكن حينما دخل المستشفى ووهو مكان جديد وطارئ على سكون الصحراء، نجده (بحذر



البدوي من القادم الجديد) ضرب حول نفسه سياجًا سميكًا من التعاليم والوصايا والمحاذير سواء على مستوى المعتقد، أو على مستوى الهيئة الخارجية، لكن علاقته مع الجوهرة، عبثت بالأقفال، وفككت هذه الأسوار واستعاد مراحل من حياته ومناطق من طفولته لم يعشها ضمن مناخ إنساني رحيم، ولذا هو كان يصر على اصطحاب الجوهرة إلى رحلة برية حيث أطلال طفولته وصباه، كان يريد أن يلملم تشظي حياته ما بين الخيمة وممرات المستشفى، كان يحاول أن يصل إلى صيغة منسجمة بين المكانين عبر علاقته بالجوهرة.

■ كانت هناك إشارات بتمتع الجوهرة بمزايا وكرامات. لكن تلك الإشارات انقطعت خلال السرد. لم أشعر أن توظفيها اكتمل في النص؟

- هذه الكرامات من الممكن أن نفسرها على مستويين المستوى الأول هو المستوى العادي الطبيعي يقال إن الطفل بعد دخوله المدرسة يفقد ما نسبته ٩٠٪ من قدراته ومواهبه، فلا يتبقى له سوى ١٠٪ منها، لذا تلك الكثافة التي كانت تتبدى بها الطيوف والأخيلة للجوهرة، مع الوقت أخذت في التلاشي والتبدد، فطبيعة المناخ الذي كانت تعيش فيه كان جافًا طاردًا وغير جاذب لمغامرتها الروحية، ومع الصمت الذي كانت تحرص عليه أمها حول ذلك، كانت تعلم بأن هذه القدرات لا بد أن تخفيها كعيب أو ندبة في جسمها، لكنها ظلت ترافقها حتى آخر صفحة من الرواية ولكن بشكل خافت وموارب.... واللغة التي كانت تهدر بها الجذور داخل خزان الماء ما هي إلا أحد أبعاد تجلياتها والقدرة على الكشف واختراق المشهد العادي. أما المستوى الآخر فهو المستوى الفني والجمالي، فهذه القدرة التي تمتلكها الجوهرة، هي ترميز فني مكثف على أنها مختلفة وغير منمطة وغير مستجيبة لمألوف المشهد أو الواجهة الوحيدة المتاحة.

■ الوارفة قدمت ملامح لحياة البطلة في كلية الطب.. في المستشفى وكان الاشتغال على جانب العلاقة بين الرجل والمرأة في بيئة عمل مختلطة. ولكن لماذا غابت المعلومة الطبية وتم إهمال الجانب الطبي في تفاصيل السرد؟

- لم تغب المعلومة الطبية عن الرواية بل كانت متناثرة بين صفحاتها بشكل يخدم السياق، ويدعم مصداقية الطرح الجمالي والفني دون أن يطغى عليه، وهي في النهاية كتاب



أدبي وليس موسوعة طبية، ولكل حبكة عقدة أو محور تلتف حوله، ولم يكن عقدة الصراع وتنامي الأحداث يتم من خلال المعلومة الطبية بقدر ما كانت مع المكان والزمان الذي يحيط بهذا الصراع.

■ **الجوهرة كانت تكن إعجابًا خفيًا ما لسارة بنت يحيى. ما سر هذا الإعجاب بتلك الشخصية؟**

- هل تعتقد بأن الجوهرة كانت معجبة (بسارة بنت يحيى)؟ أم هي تلك السيكولوجية العجيبة للبشر عندما يعجبون بالقوي ويجلونه، لأنه يحقق أحلامهم التي لم تنجز، أو التي عجزوا عن تحقيقها، حتى حينما خطفت سارة من بين صفحات الرواية وتوارت كانت الجوهرة تحاول أن تستعيدها كنموذج قوي وصاحب سطوة أنثوية طاغية، لربما سارة بنت يحيى، كانت بالنسبة للجوهرة هي تلك الأنثى الدامسة الغامضة الملتهبة التي تقع في أعماقها تخشاها وتخشى مروقها وطفراتها المزاجية.

■ **في علاقة الجوهرة بالطبيب اليهودي نرصد أول علاقة تطبيع سردية في الرواية المحلية. أعجبني أن السرد لم يتجه لتبشيع شخصية الطبيب ولكن توغل في تفاصيل إنسانية بين الشخصيتين. في ظل المرجعية الدينية لتلك الشخصية كيف كان إحساسك في كتابتها؟**

- أشعر هنا بأن كلمة تطبيع مستجلبة من القاموس السياسي للثمانينيات، ولا أعتقد أنها تتواءم مع السياق الذي ظهرت فيه شخصية الطبيب اليهودي، وبروز التباين والتنافر بين المرجعيات الدينية الجوهرة /ليبرمان، مفارقة الاختلاف والتباين واختلال محاور السلطة بالنسبة لها جزء مهم من تجربتها في الخارج، ولعل معظم الذين درسوا في الخارج مروا بهذه التجربة بشكل أو آخر وبالتالي استدراجها إلى فخ الرواية بالتأكيد سيرصد بعدًا مهمًا في تجربة الغربة.

■ **لك ولع بالشخصيات الهامشية في رواياتك. وبرغم ذلك الولع إلا أنك تجعلين حضورهم كالبرق في النص. يضيئون ثم يختفون. كشخصية عبيد. كيف تعبرين عن**



رسمك للشخصيات المساندة في روايتك؟

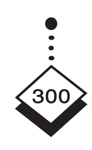
- حساسة ملاحظتك المكثفة للشخصيات التي أسميتها مساندة، عند الكتابة ترفض الشخصيات أن تمر بشكل عابر وهامشي، دون أن تفصح عن حكايتها بالكامل، فهي قد انتظرت طويلا ليصلها الدور وتسرد مقاطعها، بالنسبة لي كمدونة أشعر أن هذا يزيد من تورط القارئ واشتباكه مع عوالم الرواية، ففي الرواية لا يوجد شخصيات رئيسة وشخصيات مساندة، بل هناك خشبة مسرح شاسعة يقف عليها شخصيات شتى يحلق فوقهم كشاف ضوئي عملاق، والشخصية التي يباغتها الكشاف الضوئي لا بد أن تأخذ حقها من التفاصيل والكلام والحضور والبطولة والتألق، حتى وإن كانت الفترة الزمنية التي سلط فيه الضوء عليها قصيرة وخاطفة. مثل (ميسون) صديقة الجوهرة في المدرسة، أو (مريم) صديقتها في الجامعة، جميعهن ينخرطن في المعزوفة الكبرى بشكل أو آخر.

■ **هناك الطبيبة إندريان ذات الرائحة التفاحية. ووجدنا الجوهرة تهجس بها وتبوح بتفاصيلها. لم نجدك تتورطين في استنطاق الطبيبة الأجنبية بالتهم الجاهزة التي تقال عن المجتمع المحلي. إنما تداعت الجوهرة ونطقت عنها. هذا يقودنا إلى السؤال: أن الآخر حضوره في روايتك إيجابي أليس كذلك؟**

- الجوهرة كانت تمرق بسرعة من الواجهة الخارجية للبشر من حولها، ولا تبالي بثياب الأيدلوجية أو معطف اللون، بل تصل إلى اللب الإنساني المتواري في أعماقهم، وتقف على الأرضية المشتركة بين الشعوب، ولكن هذا لا يمنع من كونها كانت تشعر بأعماقها ببعض الحسرة من ماضب إندريان مقارنة بتجربة زواجها الفاشلة. ولعل ولعي باستدراج الآخر لروايتي ينطلق من نفس المفارقة، حيث الآخر المختلف هو لا يشبهنا بسبب أردية ومعاطف في حفلة تنكرية كبرى، تجعل البشر يتنكرون بعضهم لبعض ويعجزون عن الوصول إلى الأرضيات المشتركة التي تجمعهم.

■ **أخيرًا.. كيف كان الصدى من الطبيبات تجاه رواية تلامس عوالمهن وتفاصيلهن؟**

- على الرغم من أن لدي مجموعة رائعة من الصديقات الطبيبات، لكن يبدو أنهن



لم يقرأنها بعد... ولكن على كل حال هي لا تنحصر في هذا المجال فقط، بقدر ما تعبر عن المغامرة الكبرى التي تخوضها المرأة الجديدة في غابة العمل.

المصدر:

الاقتصادية: ٢٧ يناير ٢٠٠٤ ـ العدد ٣٧٦٠.



الروائي إبراهيم الخضير

حرب الخليج:
ليست الباعث الوحيد لكتابة «عودة الأيام الأولى»

■ رواية عودة الأيام الأولى كُتبت في أوائل التسعينيات.. ولم تصدر إلا في عام ٢٠٠٤.. هذا التردد وهذا الإحجام عن نشر الرواية ما تفسيره لديك؟

- عندما شرعت في الكتابة، كنت أرغب في كتابة قصة قصيرة، وكنت قد نشرت عدداً من القصص القصيرة في مجلة اليمامة وجريدة الرياض، ولقيت تشجيعاً في كتاباتي في القصة القصيرة، منذ نشرت أول قصة في عام ١٩٨٠ حسب ما أتذكر.. ! كنت في مدينة أدنبرة عندما تم استدعائي للعودة للرياض، وقطع تدريبي ودراستى العليا في جامعة أدنبرة، وذلك بسبب الغزو العراقي للكويت واحتلاله. مكثت فترة الاحتلال والاستعداد للحرب ثم حرب تحرير الكويت المعروفة بعاصفة الصحراء، في الرياض.

بعد انتهاء الحرب و تحرير الكويت عدت إلى مدينة أدنبرة مرةً أخرى عام ١٩٩١، لإكمال دراستي العليا وتدريبي في الطب النفسي بنفس الجامعة. كنت وحيداً في شتاء اسكتلندا القارس، وبدأت في كتابة القصة القصيرة عن امرأة أمريكية، ضابط برتبة رائد خلال حرب الخليج الثانية والوجود الأمريكي في منطقة الخليج. كان ما حدث في تلك الفترة مُثيراً جداً بالنسبة لي، فقد كنت بعيداً فترة من الوقت عن الرياض، وعدت بعد أن بدأ التوافد الأمريكي إلى منطقة الخليج، وتبع ذلك بقية قوات التحالف. كنت أتأمل مايحدث. شرعت في الكتابة ووجدت أن قصة قصيرة لن تكون كافية وتُتيح لي أن أكتب ما يتفاعل داخلي عن



هذه الفترة من الحياة والأحداث في منطقة الخليج.

تساءلت لماذا لا أكتب رواية أحتفظ بها لنفسي، وربما أطلعت بعض أصدقائي عليها. وفعلاً شرعت في الكتابة و أخذت أكتب هذا العمل الذي أخذ مني بعض الوقت. وعندما انتهيت منه، أخذت أتأمل ما كتبت و خُيل إليّ أنني لست من كتب هذا العمل.. !! فقد كتبت أشياء كثيرة ومُتنوعة وفي بعضها جرأة لم يتعود عليها المجتمع عندنا. أعطيته أحد الأصدقاء الأدباء ليقرأه، فأبدى إعجابه بالعمل، وبما أن هذا الصديق أديب ومُتخصص في اللغة العربية، فقد شجعني على نشرها فرفضت، وتركتها عنده كمخطوطة كُتبت بخط صغير بقلم رصاص مما جعله يعاني صعوبة في قراءتها.. !! لكنه صححها من ناحيةٍ لغوية وألح ّ عليّ بأن أقوم بنشرها وأنه سوف يتولى كل شيء، خاصةً انه أطلع أدباء عربًا عليها فكما وصف لي أنهم فوجئوا بالعمل و شجعوا على نشرها. وكاد هذا الصديق يُقنعني في سنة ١٩٩٦ بنشرها غير أني تراجعت.

وبقيت عندي كمخطوطة وأعطيتها بعض الأصدقاء ممن ليسوا كتابا ولا أدباء وإنما قرّاء جيدون للروايات فأثارتهم و شجعوني بشدة على نشرها، غير أني كنت مُتردداً لما تحويه من أمور قد تكون غير مقبولة اجتماعيا.

وقبل أكثر من عام، كانت الرواية عندي.. أطلعتها على شخص قريب مني وأعجب بها جداً و طلب مني نشرها أيضاً، و شجعني بشكلٍ كبير، عندئذ بدأت الفكرة في ذهني، لم لا؟ وبدأت أقرؤها أنا من جديد، وحقيقةً لقد قمت بحذف أشياء منها تجنباً لما قد تثيره تلك الأمور.

وقام صديق لي بترتيب مُقابلة مع أحد الناشرين في بيروت أثناء حضوري مؤتمراً لليونسكو هناك، وفعلاً جاء هذا الناشر إليّ في الفندق وأخذ المخطوطة، وتركتها وعدت للرياض بعد انتهاء المؤتمر.

بعدها ابلغ الناشر الصديق المشترك الذي رتب للموضوع باستعداده لطباعتها ونشرها. وصدقاً كنت حتى ذلك الوقت غير مقتنع بنشرها.. !

■ **الكثير يظن أن هذه الرواية تمثل سيرتك الذاتية.. إلى أي حد كانت السيرة الذاتية حاضرة في الرواية؟**

– مشكلة من يكتب مثل هذا النوع من الروايات أنه دائماً يُتهم بأن العمل الروائي هو



سيرته الذاتية بحكم أن بطل الرواية طبيب نفسي، وهو نفس عملي فقد ظن البعض بأن الرواية سيرة ذاتية، ولكنه غير ذلك. لقد كان حضور السيرة الذاتية موجوداً، ولكن بصورة بسيطة.. ومن يعرفني شخصياً ربما يؤكد ذلك.

■ منصور الغافري بطل الرواية كان نموذجاً مثالياً إلى حد كبير.. ألا تتفق معي أن بناء الشخصية لهذا النموذج تم بمبالغة سردية جعلت هذا البطل أسيراً لهذه المثالية؟

- بطل الرواية الدكتور منصور ليس مثالياً، لكن شخصية غير واثقة من نفسها، ويتصرف كثيراً بعكس ما يعتقد، بل ربما بما لا يتفق مع مبادئه. وعلاقته بالرائد كوك فيشر جزء من هذه الشخصية المُعقدة ولكن تظهر بشكل ظاهري كشخصية مثالية، ولكن هناك مُشكلة في شخصيته، ويظهر ذلك جلياً في علاقته بفاضل بن جعفر. لذلك كان يجب بناء هذه الشخصية بشكل مثالي سلبي وليس بشكل مثالي إيجابي.. وظل يراوح في عقدته هذه التي لم يستطع التخلص منها في جميع مناحي حياته العملية، الزوجية، الاجتماعية وكذلك علاقاته الشخصية. إنها شخصية مُعَقدة، ويتضح ذلك في عمله بالقسم، وعلاقته بزوجته وزملائه في الدراسة وأصدقائه القدماء وبعد ذلك علاقته المُعقدة بفاضل بن جعفر، وكيف أنه انضوى تحت عباءة فاضل بن جعفر دون معرفة حقيقية بهذا الرجل.. !!

■ كانت الرواية تضج بحشد هائل من الشخصيات وهذا الحشد يمثل كل الأطياف الفكرية.. هل كان في نيتك أن تكتب كل شيء كان يعبر عن تلك المرحلة؟

- حقيقةً لم يكن في نيتي عندما بدأت الكتابة أن تكون بهذه الصورة. وكما هو معروف في التحليل النفسي أن الإبداع (وبالذات الرواية) هو أحد أدلة وجود اللاوعي، حيث تُفرز الكتابة أشياء تكون مُترسبة في اللاوعي. فكما ذكرت في الإجابة عن السؤال الأول أنني بعد كتابة الرواية، تخيلت أن شخصاً آخر هو الذي كتبها.. ! كان ما كتبت إرهاصات لسنواتٍ طويلة مما كنت أريد أن أقوله ولم استطع.. لذلك خرجت بهذا الحشد الكثير من الشخصيات، ولكن لم يكن ذلك مرسوماً منذ البداية.

■ لشخصية فاضل بن جعفر دلالتها الاجتماعية.. وبالرغم من المساحة الممنوحة لتلك الشخصية في الرواية إلا أنني أشعر بأن حضورها مفتعل.. فلم أجد مبرراً للعلاقة الشخصية بين الدكتور منصور وفاضل بن جعفر؟

- هذه هي المشكلة.. عندما تحدث أشياء لا عقلانية.. ؟؟ فهل كل شيء في الحياة له



مُبرر؟؟ أحياناً تعبث بنا الحياة بشكل مُثير للدهشة ومُحير.. ولعل من المُفارقات في هذا العمل هي العلاقة بين فاضل بن جعفر والدكتور منصور. فرغم أن فاضل بن جعفر غير معروف للدكتور منصور (وربما شعور فاضل بن جعفر بهذا الشيء جعله يتمسك بالدكتور، ويُقربه ويحاول أن يُظهر أمامه مدى سطوته وتأثيره على الآخرين)، فإن الدكتور منصور يتغير بين لحظةٍ وأخرى، و ينضم إلى الجوقة المُحيطة بفاضل بن جعفر، رغم أن هذه العلاقة غير مُريحة بالنسبة له، ولا تتفق مع طبيعة شخصيته التي يرسمها في حياته العامة، إلا أنه يواصل علاقته بفاضل بن جعفر الذي لديه الفضول لمعرفة مدى تأثيره على شخصٍ لايعرفه، وهذه يمنح فاضل بن جعفر إحساسًا بالتفوق والاستعلاء على الآخرين وهو ما كان يُردده دائماً، ويحاول دوماً إثباته لنفسه قبل الآخرين. إن العلاقات الإنسانية مُعقدة بطريقة لا يمكن أن ننظر لها بصورةٍ سطحية، فدائماً عوامل نفسية خفية تلعب دوراً في العلاقات الإنسانية.. أشياء ظاهرة ومفهومة، وثمة أشياء غامضة.. خفية.. تربطنا ببعض الأشخاص بلا وعي منا..! وأعتقد أن العلاقة بين فاضل بن جعفر والدكتور منصور، هي أكثر العلاقات تعقيداً في الرواية فلم يستطع أحدهما فهم الآخر بشكلٍ جيد.. وبقيت العلاقة سطحية رغم الأوقات الطويلة التي قضياها معًا، بدليل أن الدكتور منصور سأل فاضل بن جعفر ماذا يعمل؟ في نهاية الرواية. وهذا كما أظن أكبر دليل على أن أحداً منهما لم يصل للآخر..!

■ الرواية استندت في الكثير من المقاطع على اللهجة المحكية.. ولكن هناك خللاً في عدم القدرة على رصد التباين بين اللهجات فنجد فاضل بن جعفر يتحدث كما يتحدث الدكتور منصور. هل تتفق معي بأنه كان يجب منح كل صوت في الرواية خصوصيته؟

– نعم الحوار كان مكتوباً باللهجة المحلية، ماعدا الحوار الذي يكون مُترجماً عن بعض الأبطال غير العرب. تباين اللهجات يبدو في بعض الأماكن التي تحتاج ذلك، وتلاحظها مع صبحي حلومي، أبي عقلا. أما الدكتور منصور فإنه يتحدث بنفس اللهجة التي يتحدث بها فاضل بن جعفر، فهذا السؤال، يتفرع منه سؤال آخر، من أين فاضل بن جعفر؟ لقد ورد في الرواية أن هذا الاسم غريب على هذه المنطقة..! فربما فاضل بن جعفر يتصنع طريقة الكلام، أما الدكتور منصور فإنه شخصية مثالية سلبية كما اتفقنا، وانبهر بفاضل بن جعفر وأصبح يتكلم بنفس اللهجة رغم أنه في بعض المواقف لايستطيع استيعاب الحوار الذي يدور، ومع ذلك يستمر في الحديث بلهجة القوي (فاضل بن جعفر). فكما هو معروف بأن القوي يفرض عاداته ولهجته على من هو اضعف منه، ولو نظرت حولك لتحققت من هذه النظرية،



خاصة في اللغة المحكية.. !!

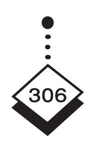
■ **«كوك فيشر» كانت في الرواية المرأة الخارقة هي تعرف كل شيء وعلى اطلاع بكل شيء.. هذه القوة لماذا كانت لهذه المرأة.. ولماذا اخترت نموذج المرأة كي يلعب هذا الدور في الرواية؟**

– «كوك فيشر»، كانت بهذه القوة وهذه القدرة على المعرفة بكل ما يدور من أحداث، حتى أدق الأمور الاجتماعية الخاصة، نظراً لأنها جاءت وفق خطة خاصة، ووفق دعم ممن تنتمي إليهم فهي تُمثل الجهة التي تعمل معها، وهي رمز لتأثير من هم خلفها، ومفهومنا نحن لقوة هذه الجهات، والمبالغة التي نقوم بها لتبرير عجزنا عن عمل أي شيء.. !!فهذه المرأة التي تقبع النساء مثلها في مجتمعنا في المنزل ولا تستطيع الخروج ولا تقوم بأي عمل جاد كالمشاركة في الحروب أو حتى الهرب لو داهم البلد حرب.

كوك فيشر رمز للمرأة التي تستطيع أن تفعل المستحيل حسب مفهومنا للقدرة الخارقة لمن تُمثلهم، ويقع العبء علينا نحن في أن نستسلم لهذه المُبالغات التي تنطلق لتضعنا في موقف المجتمع الجامد غير المُتحرك، الذي لا يستطيع مواكبة العصر الذي يعيش فيه. كان من الضروري أن تكون امرأة حتى تكتمل المبالغة وتركب الصورة في الإطار الذي نضع نحن فيه جماعة كوك فيشر.

■ **من خلال السرد نجد أن هناك حيادا متقنا اتجاه تناول مواقف التيارات التي كانت تمثل أطياف المجتمع.. الاتكاء على هذا الحياد هل هو بمثابة التخلي عن إدانة محددة لموقف تلك التيارات؟**

– هذا الأمر يرجع إلى الراوي، فهو يحاول أن يكون شخصاً، مثالياً، وإن كنت قلت إن مثاليته سلبية.. فهو يحاول أن يكون في الرأي ديبلوماسيا وكذا جميع سلوكياته في العمل أو مع زملائه في العمل وخارج العمل، إنه شخص لا ينتمي لشيء مُعين وليس لديه موقف أصيل يضعه في مواجهة مع أحد. هو دائماً يسير على خط الحياد، يتجنب الاصطدام مع أي شخص أو أي جهة رسمية أو غير رسمية.. في البدء رفض البحث لكنه برر لنفسه الانخراط في البحث رغم قناعته التامة بأن البحث ليس الهدف منه أي مردود علمي ومع ذلك انخرط واصبح يسير خلف كوك فيشر منبهراً بمعلوماتها وقدراتها الخارقة على عمل كل شيء.



انضم إلى جوقة العاملين مع كوك فيشر وانخرط في جو لا يُناسبه مع فاضل بن جعفر لذلك كانت الآراء التي وردت في حواراته مع الجميع يحاول أن يمسك العصا من المنتصف.

إنها صورة للشخص اللامنتمي لمبدأ أو موقف. كنت قاصداً عندما جعلت حوارات الدكتور منصور هي التي تتحدث وتتحاور مع الأطياف جميعها محاولاً أن يكون هناك حياد.. وللحقيقة لم يكن هذا رأيي في بداية الرواية لكن وجدت انه من الصعب أن اصطدم بتيارات لا أستطيع الصمود أمامها.. قد يكون هذا موقفاً سلبياً لكن كان من الضرورة التغاضي عن أمور أقل في سبيل تمرير أشياء أخرى بالنسبة لي كانت أهم.

عروبة ابنة الرديني.. ألم تكن هناك مبالغة غير منطقية في تصويرها بذلك الضياع؟

الضياع لا يخضع لمنطق أبداً.. !! ضياع عروبة بما تُمثله وما ترمز إليه كان متوافقاً مع الهدف من هذه الشخصية. نعم هناك قسوة، وهناك شيء من اللامعقول في سيرة حياتها، لكن الصدق أقول بأن ضياع عروبة يتماشى ويُعبر بشكل مدروس عما كنت اقصد من ورائها لترمز له. العروبة ضاعت واقرب الناس يشهد سقوطها إلى الحضيض لأنه كان سبباً رئيساً في وصولها إلى هذه المرحلة.. إنها الحياة التي لا تخضع لمنطق خاصة عندما تقلب ظهر المجن.

■ **هل حدث بحجم أزمة الخليج هو المبرر الوحيد لكتابة الرواية.. وهل هذا يعني أنك لن تكتب الرواية مرة أخرى؟**

– لا، قطعاً حرب الخليج ليست الباعث الوحيد لكتابة الرواية بالنسبة لي، وقد قلت إني كنت أنوي كتابتها قصة قصيرة ولكن الحدث والشخصيات ساعدتني في كتابة رواية بهذا الحجم. كانت لدي فكرة لكتابة رواية عن موضوع مختلف تماماً منذ سنوات وما زالت هذه الفكرة موجودة لدي وآمل أن أستطيع كتابتها يوماً ما. هناك فكرة لإكمال الجزء الثاني من هذه الرواية وفعلاً بدأت بها قبل عدة سنوات لكن تمهلت وتوقفت عن كتابة تكملة الجزء الثاني من الرواية. ربما أكمل الجزء الثاني ولكن مشكلتي أنني شخص متردد جداً في خصوص نشر رواية أو حتى قصة قصيرة.. عندي قصص منذ سنوات لم أنشرها رغم تشجيع بعض



الزملاء على نشرها، وإن مستواها الفني كقصة قصيرة.

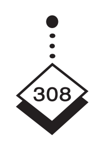
لن تكون هذه روايتي الوحيدة، وردود الفعل شجعتني على أن أواصل السير في هذا الفن الجميل. وأعتقد أن الرواية في السعودية تشهد تقدماً جيداً وأتمنى أن أكون واحداً من الذين ينضمون إلى كتّاب الرواية في السعودية، كما أتمنى أن يكون هناك تنظيم أو جمعية للتعارف بين من يكتبون القصة والرواية، لا تقل لي الأندية الأدبية فهذه الأندية مُحبطة وليس لها دور في فن القصة والرواية.

■ **منصور الغافري طبيب نفسي ويتعامل مع مختلف الشرائح الاجتماعية ويتواصل مع وسائل الإعلام ولا يعرف من تكون شخصية بحجم فاضل بن جعفر!! ألا تجد هنا ثغرة واضحة في منطقية السرد؟**

- هذا هو مركز ومحور الرواية، ففاضل بن جعفر الشخصية التي يعرفها الجميع لا يعرفها طبيب يعمل في مستشفى مرموق.. ! إنها مشكلة الدكتور منصور.. لا يعرف شخصًا بهذا الحجم، وعدم معرفته بهذه الشخصية هو ما يُثير الاستغراب في جميع من يعرف الدكتور منصور والسيد فاضل بن جعفر.. لو أن الدكتور منصور يعرف فاضل بن جعفر، فلن يكون للأحداث نفس الأهمية، وهذا ليس تناقضاً كما تعتقد، فثمة آخرون (رغم كونهم قلة) لا يعرفون من هو فاضل بن جعفر.. ولو كان فاضل بن جعفر معروفاً للجميع بمن فيهم الدكتور منصور ورديني فمعنى هذا أن فاضل لا بد أن يكون شيئا معروفا واقعا وحقيقة وهذا ما حاولت تجنبه.

■ **بقدر ما كانت العلاقة بين منصور الغافري والرائد كوك فيشر مشوقة للقارئ وبقدر ما كانت تقوم على عنصر المفاجأة في أحداث الرواية.. إلا أن النهاية لا ترقى إلى مستوى التشويق الذي كانت عليه في عمق الرواية.. والسؤال لماذا كانت النهاية باهتة إلى هذا الحد؟**

- العلاقة بين كوك فيشر والدكتور منصور، علاقة مُعقدة، وربما تمثل طبيعة العلاقة بين من يُمثلهم الدكتور منصور ومن تمثلهم الرائد كوك فيشر، فالعلاقة اتخذت طابعاً مختلفاً بالنسبة للدكتور منصور، فهو كرجل شرقي، بدا متوجساً بحكم طبيعة المجتمع الذي ينتمي



إليه، ترك العلاقة تسير وفق التعامل والعاطفة التي تجذبه وتُبعده عن كوك فيشر. بينما كوك فيشر كانت تعرف كل خطوة تخطوها. لذلك عندما استنفدت غرضها من منصور وانتهت الحرب، انتهى دور منصور ولم يعد لها به أي حاجة، فحتى لم تودعه الوداع المفروض أن يكون بحجم العلاقة التي كانت بينهما. لكن هذه طبيعة العلاقات النفعية، وفي هذا تُمثل كوك فيشر الثقافة التي جاءت منها، فهي عملت مع منصور وفق خطة مرسومة، وله دور في المرحلة التي هي بحاجة إليه فيها. متى انتهى الدور، لم يعد هناك مُبرر للعلاقة. تماماً مثل علاقة أمريكا بالدول التي كانت حميمة، وبعد أن استنفدت الدور الذي تريده من هذه الدول قلبت لهم ظهر المجن.. والتاريخ الحديث يؤكد هذه المقولة، لذلك ليس هناك غرابة في أن يبحث الدكتور منصور عن كوك فيشر بينما هي لم تعد ترغب حتى في رؤيته لتودعه. إنها علاقة الثقافات و كيف يتصرف كل شخص وفق ثقافته في علاقاته مع الآخرين. هذه قصة كوك فيشر والدكتور منصور، كلّ منهما يُمثل ثقافته التي جاء منها و الهدف الذي رسمه كل واحد منهما للاستفادة من الآخر.. لا غرابة في شيء.. يجب أن يكون منطق المصلحة هو ما يُحدد العلاقات في مثل هذه المواقف وليس العواطف.

■ **المصدر:**

جريدة اليوم: ٢٢ نوفبمر ٢٠٠٤م العدد ١١٤٨٣

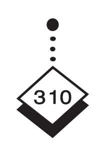


الروائي إبراهيم الخضير :
في حوار عن روايته رحيل اليمامة:

ما أكتبه في رواياتي هو سيرة ذاتية خادعة وليس قضيتي تبشيع الأطباء النفسيين

■ **في رحيل اليمامة لم تبتعد كثيرًا عن روايتك (عودة الأيام الأولى)، حافظت على الرياض كمسرح لأحداث الرواية، وعلى شخصية الطبيب منصور، وكذلك بعض الشخصيات تتشابه مع شخصيات الرواية الأولى. ماذا تمثل هذه القناعة بعدم التخلي عن تلك العوالم والاستمرار في تدوينها سرديًا؟**

- دعني أتحدث عن كتابة رواية رحيل اليمامة. الحقيقة أني بدأت كتابة رواية رحيل اليمامة في صيف ٢٠٠٢ عندما كنت في أعلى قمم جبال الألب السويسرية. كنتُ مُقيماً وحيداً في مستشفى للمرضى الأثرياء. لم أكن قد نشرت روايتي الأولى «عودة الأيام الأولى». وكانت مخطوطة رواية «عودة الأيام الأولى» معي. كنتُ قد كتبت رواية عودة الأيام الأولى في عام ١٩٩١ وانتهيت منها في منطقة ريفية شهيرة بسباقات الخيل اسمها أسكورت. كنتُ أقيم في منزل ريفي فخم يُشبه القصر، وكان مُخصصًا لي فيلا صغيرة أقيم فيها. أنهيت رواية عودة الأيام الأولى، ولم يكن في نيتي أن أنشرها. وقد كتبتها بخطٍ صغير بقلم رصاص، وكان من الصعب قراءتها لأي شخصٍ غيري. حتى أني عندما أعطيتها لصديقي الأديب العراقي الدكتور جهاد الكُبيسي في شتاء عام ١٩٩٦ ليقرأها، وكنت في رحلة عمل إلى القاهرة، كان يستعين بمُكبر ليتسطيع قراءتها. ولم أكن مهتماً بنشر رواية عودة إلى الأيام الأولى. عندما قرأها الدكتور جهاد الكُبيسي، وهو صديق عمر، تعرّفت عليه عام ١٩٧٦ في القاهرة، وكان



هو من شجعني على نشر قصصي القصيرة في مجلة اليمامة منذ عام ١٩٨٠ عندما كان صديق طفولتي في تبوك الشاعر عبدالله الصيخان يعمل في مجلة اليمامة. بما أني لم أكن أنوي نشر رواية «عودة إلى الأيام الأولى»، فقد كنتُ أستغل وقتي في سفري في كتابة رواية «رحيل اليمامة» لأني أيضاً لم أكن أنوي نشرها. كنتُ أكتبها بتأنٍ وجعلتها مُتداخلة مع رواية «عودة إلى الأيام الأولى». ولأني كنتُ لا أستقر في الرياض كثيراً فقد كانت الرياض تسكُنني أينما ذهبت، وأنظر إلى الرياض من الخارج، وهنا تُصبح الصورة مُختلفة عندما تنظر إلى المدينة التي تُحب وأنت خارجها.. لذلك جعلت الرياض مسرحا لأحداث الروايتين، لأني فعلاً أحب الرياض، برغم أني شخص «بيتوتي» ونادراً ما أخرج من المنزل لغير العمل. لم أتخل عن عوالم الرواية الأولى لأني أكتب عما أعرف وعما يدور حولي، لإيماني بأن من يكتب عن نفسه وعما حوله هو الذي يكتب سيرة ذاتية خادعة (Pseudo Bibliography) بشكلٍ روائي فني بسيط. لذلك استمررت في السرد لنفس الأبطال والعوالم التي أعرفها جيداً وأستطيع الكتابة بثقة كبيرة إلى حدٍ ما، وهذا المجال تقريباً لم يتوغل فيه بصورة سردية أحد في السعودية من قبل – حسب علمي- مما يجعل الكتابة في هذه العوالم مُغرياً بالنسبة لي.

■ **الطبيب منصور الرجل السلبي الغارق في الكتب والأفلام والمكتفي بالحياة الضيقة والمتوهم بأنه يتماثل مع البرتومورافيا في عشقه لروما وهو عاشق للرياض. لكن منصوراً مأزقه ليس في محبته للرياض بل مأزقه في نظرته الطوباوية لتلك المدينة. هذه النظرة لا تتفق مع شخصية طبيب يدري بتفاصيل الحياة. هناك لبس في تلك المحبة. هل تفسره؟**

– عشق الطبيب منصور للرياض كان نتيجةً لما حدث له فيها، لم يكن يعرفها بشكلٍ جيد، خارج نطاق العمل الذي كان يقوم به.. لذلك عندما أفصح ليمامة عن رغبته في كتابة كتاب، كانت هي الأكثر وعياً منه، ولكن مع ذلك أصر على رأيه في عشقه لمدينة الرياض وأنه سوف يفعل ما فعل البروتومورافيا عندما كتب عن روما. الطبيب منصور الذي يعشق الرياض، عشقها لأنها مثّلت له مكاناً يرى فيه كل المتُناقضات، مثله مثل بطل رواية «الجحيم» للروائي الفرنسي هنري باربوس، حيث كان هذا البطل يعيش في فندق صغير وفي أعلى الغرفة التي كان يسكُنها، كانت هناك كوة يسمع ويرى منها كل ما يحدث في الغرفة المجاورة. كان يرى الجانب المُظلم من حياة الناس في الغرفة الملاصقة له، ثم يرى الجانب الرسمي للأشخاص



بعد مغادرتهم للغرفة. ومع تبدّل السكان في الغرفة وعلاقة العاملين في الفندق بعضهم ببعض، فخيانة زوجة مالك الفندق مع أحد العاملين، وكذلك خيانات مالك الفندق مع الموظفات في الفندق. وكذلك الأشخاص الذين يأتون للفندق بعلاقاتهم الخفية عن بعضهم بعضًا؛ خيانات الأزواج والزوجات وحواراتهم التي يعتقدون أن لا أحد يسمعها ولكن كان هو يسمع ويرى من خلال تلك الكوة والتي جعلته يعيش في «جحيم» بسبب اطّلاعه على كل هذه الأسرار!. العيادة النفسية هي الكوة التي كان منصور يرى منها المجتمع في الرياض، فبدلاً من أن يذهب هو إلى أي مكان، كانت الأحاديث والقصص الحقيقية، والتي تكشف المجتمع بكل عيوبه، وتناقضاته، إضافةً إلى ظهور شخصيات نادراً ما يُتاح لشخصٍ أن يراها في وضعها الحقيقي، بعيداً عن الهالات التي تُحيط بمثل هذه الشخصيات. من هنا ظهر التشوّش عند الطبيب منصور، لأن الحياة في مكانٍ يبدو من الخارج مُختلفاً تماماً عما هو في الحقيقة أمرٌ مشوقٌ جداً، تجعل الشخص يعيش حياته مُعتمداً على هذه المُتعة. إذاً ليست محبة الرياض بالنسبة للطبيب منصور شيئًا اعتباطيا، ولكن قد يكون به شيء من عدم الفهم الكامل للمكان الذي يُريد أن يكتب عنه، وربما هنا يظهر كيف يكون للمكان سحر برغم أن المكان ليس ساحراً على وجه العموم وكذلك تماهيه مع البرتومورافيا في محبته لروما التي عانى فيها البرتومورافيا كذلك بسبب مبادئه ومعتقداته السياسية اليسارية، بالإضافة إلى مرضه العضوي الذي جعله طريح الفراش مُعظم طفولته وفترة غير قصيرة من شبابه، لكنه مع ذلك أحبّ روما وكتب عنها بكل الحب الغامر برغم معاناته منها. المكان في الرواية أمرٌ في غاية الأهمية بالنسبة للكاتب، انظر إلى العدد الكبير من الكّتاب الغربيين الذين عاشوا في طنجة في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي مثل بول بولز وجان جانيه وتنيسي وليامز وكتبوا أعمالاً روائية رائعة خلال إقامتهم الطويلة في طنجة عندما كانت مدينة دولية، لم يسكنوا ويعيشوا في طنجة بسبب «أنثروبولجي» ولكن لأسباب أخرى!. كذلك لورانس داريل الذي كتب رباعية الإسكندرية، وهذه الروايات الأربع روايات رائعة عن الحياة الاجتماعية عندما كانت الإسكندرية مدينة يعيش فيها الكثير من الأجانب، خاصةً الجالية اليونانية الكبيرة التي كانت تعيش منذ أجيال في مدينة الإسكندرية، ولكن الرئيس جمال عبدالناصر طردهم من الإسكندرية. الروايات الاربعة للورانس داريل هي: «جوستن»، «بالتازار»، «ماونت أوليف»، و«كليا»، لقد كانت الإسكندرية هي المكان الذي تدور فيه أحداث الروايات الأربع؛ حياة



الأجانب «اللوطيين» واللصوص وتفاعلهم مع أهالي الإسكندرية، أعتقد أن هذه الروايات من أجمل ما كُتب عن الإسكندرية، وحسناً فعلت دار سعاد الصباح بترجمة هذه الروايات الأربع، ترجمةً جيدة قام بها الدكتور فخري لبيب. إنها الوجه الآخر للحياة الخفية في الإسكندرية حيث المومسات والقوادون والضباط المرتشون والشذوذ الجنسي المنتشر في المدينة. إن كل مدينة لها عدة أوجه. ما كتبته عن الرياض وعن الوجه الآخر للحياة في الرياض لا يعني نقصاً أو تخريباً للحياة في الرياض ولكن لكل مدينة وجهها الخفي البشع الذي لا يعرفه الكثيرون، وهذه مهمة الكاتب الذي أتاحت له الفرص أن يطّلع على هذه الحياة.

■ **لأول مرة أجد روائياً سعودياً يجرد بطل نصه فحولته. فيجعله في شخصية العاجز جنسيا. لكن هذا العجز يتحول إلى مصدر جذب للنساء. فيصبح يلعب دور المؤانس للمرأة أو الرجل المأمون جانبه. وهذا ما وجدته يمامة في الطبيب منصور. هل هذا تعويض لتلك الشخصية ومكافأة لها على جانب الفضح في مسألة العجز؟**

– لا أعرف إذا كنتُ أول روائي سعودي يسلب بطل نصه فحولته! ولكن جميل أن تنقل لي هذه المعلومة. المشكلة في مفهوم الفحولة في ثقافتنا العربية والتي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالقدرة الجنسية، أي أن الرجل الضعيف جنسياً يكون رجلاً غير فحل! وعدم الفحولة هذا يلقي بظلاله بشكلٍ سلبي قوي جداً على الرجال في مجتمعاتنا. فالرجولة والفحولة مرتبطة بالقدرة الجنسية، حتى أن الرجل الضعيف جنسياً في بعض المجتمعات والثقافات يُعتبر «غير رجل»، أي أنه سُلب من جميع خصائصه الذكورية بسبب وضعه الجنسي، وهذا فيه عدم نضج فكري واجتماعي. فالمرأة لا تنظر للرجل: قيمةً ورجولةً بسبب قدرته الجنسية وإلا تحولنا إلى حيوانات لا تعمل عقولها؛ المرأة تنظر إلى الرجل من جوانب أكثر عمقاً من القدرة الجنسية التي قد تكون عاملاً سلبياً أحياناً في علاقة الرجل بالمرأة!. المرأة تنظر إلى الرجولة في صورة الحنان والاحتواء والملاطفة الرقيقة وليس بالذات العملية الميكانيكية للعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة. لقد وقع حادثٌ لرجل في الولايات المتحدة الأمريكية أصابه بالعجز الجنسي. كتبت زوجة هذا الرجل لمجلة نسائية بأنها لا ترغب من زوجها أكثر من أن يحضنها ويحتويها وبعد ذلك لا شيء يهم!. وأجرت هذه المجلة النسائية استفتاءً بين النساء: ماذا لو كنتِ مكان هذه السيدة وكانت الإجابة: أن أكثر من ٨٠٪ من السيدات اتفقن مع السيدة صاحبة القضية،



بأنهن يكتفين من أزواجهن بالحضن والاحتواء ولن يتركن أزواجهن لأنهم ليس لديهم القدرة الجنسية!. لقد عشت فترة من حياتي في بريطانيا، وكان من الأمور التي أثارت انتباهي هو إحساس المرأة بالأمان مع الرجال الشواذ، بل إن أكثر النساء يلجأن لصداقة الشواذ نظراً لرقي تعاملهم ونظرتهم الإنسانية المُتجردة من أي نظرة جنسية أو إحساس جنسي، فيتعامل الرجل الشاذ مع المرأة كصديق (رجل وإنسان وليس هناك خطورة من تحول العلاقة إلى جنس)، لذلك تنظر المرأة إلى الرجل الشاذ، بأنه «الرجل الرائع»، وهناك بطاقة بريدية شاهدتها في أحد محلات بيع بطاقات البريد، تصوّر امرأة حزينة، تسند خدها الأيمن على كفها الأيمن وكُتب أمام المرأة «لماذا الرجال الرائعون دائماً هم من الشواذ؟ ». طبعاً لعل في الأمر مُبالغة. لكن عندما تكون الأمور واضحة؛ فالشاذ واضح والمستقيم واضح، فلا يحدث لبس أو تشوشّ عند الطرف الآخر. يمامة وجدت في منصور رجلاً أعجبها، ثم اكتشفت بأنه عاجز جنسياً، ولكن بدلاً من أن تتركه تعلّقت به أكثر، وأصبحت تقريباً تقضي معظم أوقاتها معه، للحنان الذي كان يغمرها به وكذلك شعورها الصادر من «اللاوعي» بالأمان الحقيقي. فقدانها لعذريتها حدث قبل تعرفها على الدكتور منصور، وألمحت إليه أكثر من مرةٍ بأنها ليست عذراء لتُشجعه على أن يُكمل العملية الحميمة، وكان هو يتهرب مما ترمي إليه لأنها لم تكن تعرف بأنها تضع الطبيب الذي أحبته في موقف صعب جداً. وضع الرجل العاجز جنسياً في المجتمعات العربية، وضعٌ مأساوي. بل إن بعض الرجال يربطون بين حياتهم وبين قدراتهم الجنسية، فتجد رجلاً يقول «إذا فقدت القدرة الجنسية، فإني أُفضّل الموت على أن أعيش هذه الحالة!»، وهذه ليست مُبالغة ولكن مرّت عليّ في العيادة. والرجال يعتقدون بأن القدرة الجنسية الميكانيكية هي ما يجذب المرأة، ولكن قد يحدث العكس نظراً لاختلاف النظرة للجنس بين الرجل والمرأة. عندما اكتشفت يمامة بأن الطبيب منصورًا عاجز جنسي، لم تقطع علاقتها معه بل أحبته بصورةٍ أكبر، وحبها لم يكن عطفاً، بل كان حباً حقيقياً بسبب ما يمتلكه الطبيب منصور من صفات أخرى جعلتها تتعلّق به أكثر. على الرغم من كل هذا فإن يمامة فتاة «براغماتية»، عندما رأت مصلحتها في أن تتزوج وتُحقق أحلامها بالسفر إلى أمريكا، خدعت الرجل الآخر الذي تزوجته، لأنها كانت فقط تُريد منه أن يوصلها إلى أمريكا ثم تركله خارج المنزل! وقد رتبت أمورها مع جمعيات أمريكية لمساعدتها في حق الإقامة والعمل. إذاً يمامة ليست فتاة ساذجة، وليست شخصية سهلة، بل شخصية في غاية التعقيد؛

تضع أهدافها أولاً وتحصل على ما تُريد ولا يهم بعد ذلك ما يحدث لأي شخص سواها.. !. حتى عندما كانت تبحث عن طبيب يُجري لها عملية ترقيع غشاء البكارة، بحثتٍ أولاً دون أن تُخبر حبيبها الطبيب منصور، ولكن عندما أغلقت في وجهها الأبواب لجأت إليه برغم أنها تعرف بأن هذا سوف يُصيب منصورا بجرحٍ عميق، ولكنها فعلت ما رأته في مصحلتها بأن يؤّمن لها حبيبها طبيباً آمناً يقوم بعملية ترقيٍع غشاء البكارة دون أن تخسر هي أي شيء!.

■ **هناك تبشيع للأطباء الذين يعملون في حقل الطب النفسي. فكل الشخصيات التي حضرت في الرواية شخصيات مشوهة ومأزومة. هذا التبشيع لتلك الشريحة ماذا يعني؟**

- القضية ليست «تبشيعا» للأطباء النفسيين، ولكن أنت عندما تكتب، لا تكتب عن الشخصيات السوية والتي يعرفها كل الناس، أنت تكتب عن أحداث غالباً ما تكون هذه الشخصيات مأزومة. ليس الأطباء النفسيون هم المشوهين ولكن خذ مثلاً أطباء النساء والولادة الذين يجرون عمليات ترقيع غشاء البكارة والإجهاض غير القانوني، فهم لا يكتفون بما يفعلون من عمليات غير أخلاقية ولكنهم يستغلون ضعف الفتاة التي تلجأ إليهم ويُريدون أن يحصلوا على كل شيء.. مال، وممارسة الجنس وسلوكيات بغيضة لا تمت إلى مهنة الطب الإنسانية بأي صلة (وهذه حقائق اطلعتُ عليها بحكم عملي)، ففي كل مجال هناك السوي وهناك غير الأسوياء من المأزومين نفسياً والمشوهين داخلياً بطريقةٍ بشعةٍ جداً، لهذا حينما أكتب لا أريد أن أكتب عن الأشخاص الطيبين، الذين يدخلون الحياة ويخرجون منها دون أي أثرٍ يُذكر كما يقول الشاعر محمد الفيتوري «مات فلان يرحمه الله، كان يفيض حياة.. كانت عيناه طيبتين بغير ألم، كانت قدماه حافيتين بلون الدم، ما مشتا يوماً لخطيئة.. يرحمه الله»، هؤلاء يرحمهم الله، لكنهم ليسوا مادةً لرواية أو قصيدة.

■ **بقدر ما منح السارد شخصية يمامة ملامح الدهشة. وجعلها أنثى مميزة ولها استقلاليتها ورؤيتها الخاصة.. إلا أننا نجد في النهاية أنثى انتهازية استغلت منصورًا واستثمرته ليلعب دور المؤانس فقط. وبتقليدية تامة اختارت طريقها الاخر. هذا الارتداد في شخصية يمامة بماذا تفسره؟**

- يمامة، ليست انتهازية، بل هي شخصية مُركبة ومُعقدة.. شخصية فيها من كل الاضطرابات الشخصية المَرِضية. وكثيراً ما تكون شخصية المرأة على هذا النمط البرغماتي،



تبحث عن الموانئ الآمنة، وتركب السفن التي تُقلها إلى حيث المرافئ التي تُريد دون أن تفضح أهدافها. المرأة في تركيبة شخصيتها أكثر تعقيداً من الرجل بكثير، وتستطيع أن تُقنع الرجل بأنها قديسة وهي عكس ذلك تماماً، وتلعب هذا الدور أحياناً بصورة لا شعورية، يقودها فيه حاسة كامنة حتى هي أحياناً قد لا تعرفها، ولكنها توجّه بوصلة خطوط حياتها باتجاه ما يخدم مصلحتها، وفي الطريق إلى أهدافها قد تفعل أشياء، لا يستطيع أحد تبريرها حتى هي.. قد تظن أن السيول جرفتها لكنها على العكس تسير وفق إشارة بوصلتها إلى أكثر المرافئ أمناً لها، وهي بذلك أخطر من الرجل وأذكى منه، وتستخدم الرجل وغير الرجل لتصل إلى مرفئها الآمن، ثم تترك كل ما يُعيقها وتتخلص منه بذكاء، وتبتسم وهي تطعنه وتتأمل مقدار الجرح الذي تركته بابتسامة غامضة.. مُبهمة وهذا يعني أنها تقول له شكراً لقد كنت رائعاً يا سيدي!.

■ **في مشهد اللقاء الأول بين المرأة الغامضة والطبيب منصور. كان المكان هو فندقًا ومع هذا وجدنا السارد يصور لنا بأن هناك شبابًا يتحرشون بتلك المرأة بألفاظ فاحشة. هذا التحرش لا يحدث في تلك الأماكن بتلك الصورة.. قد يحدث هذا التحرش في صورته السوقية في أماكن أخرى. هذا التوصيف هل يعود إلى أن السارد يوصف من خلال ذاكرته وليس من خلال ذاكرة النص؟**

- في مشهد اللقاء الأول بين المرأة الغامضة والطبيب منصور، وكان المكان هو الفندق، وتعترض على التعليقات التي قالها بعض الذين كانوا في بهو الفندق، وقلت أنت في سؤالك «شباب»، الحقيقة أن من يتحرش في مثل هذه الأماكن هم رجال كبار في السن بعضهم مُتقاعد وله أحفاد، وليس هذا الفندق الذي تعتقد بأن من يجلس فيه هم طبقة راقية، ولكن الحقيقة أنه حتى في الفنادق الأكثر فخامة، تجد من يتحرش بالنساء، وغالباً ما يكون هؤلاء الذين يرتادون مثل هذه الأماكن من طبقة راقية ولكن عندما يتعلق الموضوع بامرأة جميلة فإن هؤلاء العقلاء يُصبحون مراهقين؛ يُعانون من المراهقة المتُأخرة، ويعتقدون بأنهم بمكانتهم الاجتماعية أو ثرائهم يُغرون أي امرأة يرونها. الأماكن الراقية ليس بالضرورة من يرتادها هم من الطبقة الراقية «أخلاقياً»، فبعضهم برغم تقدمهم في السن إلا أنهم يُعانون من مراهقة مُتأخرة وسلوكياتهم غاية في قلة الأدب ويعتقدون أنه من الرجولة أن تُغازل أو تتحرش بامرأة جميلة ما دامت تكشف عن وجهها في مكانٍ عام مثل هذه الفنادق الفخمة،

لذلك لا تتعجب ولا تخطئ في تقويم سلوكيات الرجال المكبوتين جنسياً والذين يُعانون حرماناً عاطفياً وجنسياً حتى وإن جلسوا في أفخم الأماكن ومهما بلغوا من العمر.. إنها ثقافة مجتمع يرى في أي امرأة تكشف عن وجهها بأنها امرأة سهلة المنال!.

■ **المرأة الغامضة زاحمت شخصية يمامة في الحضور داخل الرواية.. بل إنها في الجزء الأول سرقت الضوء منها.. وكان التشويق ممتعًا في الكشف عن تلك المرأة.. ولكن كلاسيكية النهاية جعلت تلك المرأة أقل من فتنة الغموض التي ألبسها السارد؟**

- صحيح المرأة الغامضة كان حضورها طاغياً على شخصية يمامة في بداية الرواية، وربما سرقت الضوء من يمامة في البداية، لكن هذا السرد يأتي أحياناً دون أن تشعر.. ! فالإبداع والسرد هو نوع من تداعي «اللاوعي»؛ أي إن الراوية يكتب بدون أن يكون ممُسكاً بكل خيوط السرد، فبعضه يخرج من اللاوعي للكاتب، وهذا ما حدث مع المرأة الغامضة، لقد بدأتُ بها للوصول إلى حكاية يمامة ولكن كانت «الحبكة البوليسية» للمرأة الغامضة والتي تسللت في بداية الرواية جاذبةً جداً للقارئ، وبذلك بدت في الرواية كشخصية مهمة، بل ربما كانت أهم من قصة يمامة، وهذا يحدث مع أكثر الروائيين، حيث يلعب اللاوعي دوراً إيجابياً في كتابة الرواية. لقد كان الأديب السوداني الطيب صالح ينوي كتابة رواية بوليسية عندما بدأ كتابة روايته الرائعة «موسم الهجرة إلى الشمال» ولكن عندما انتهى من كتابة الرواية وجد أنه لم يكتب رواية بوليسية بل كتب رواية غير بوليسية إطلاقاً وكانت من أروع ما كُتب في الروايات العربية، لقد تسلل اللاوعي عند الطيب صالح وكتب «موسم الهجرة إلى الشمال». لقد قابلت الروائي الليبي في فبراير العام الماضي (٢٠٠٨) في ملتقى السرد العربي الرابع في القاهرة، وكان قد أصدر رواية من ١٢ جزءاً، بلغ عدد صفحات هذه الرواية ٤٠٠ صفحة أسماها «خرائط الروح»، وسألته هل كنت تُخطط وتسير وفقاً لرؤية مُعينة في كتابة هذه الرواية الطويلة جداً، فأجابني: أنه كان يُمسك القلم ويبدأ في الكتابة ويترك السرد يأخذ طريقة، كما يفعل الباحث الأثري، لا يعرف ماذا سوف يجد عندما يقوم بفتح سرداب يقوده إلى سرداب آخر ولا يعرف إلى ماذا سيصل.. هذا ما فعله في روايته الطويلة. أي أنه لم يكن يتحكّم في السرد بل كان يترك لقلمه وما يخرج من «اللاوعي» ليخرج على الورق. نعم لقد كتب أحمد إبراهيم الفقيه ثلاثية رائعة قبل ذلك، كانت ثلاثية رائعة في



المضمون وبلغةٍ راقية جداً، ولكن في روايته الطويلة أنهكه طول الرواية فضعفت اللغة الراقية، وكذلك أفلت منه التكنيك الرائع الذي كان في رواياته الثلاث الأول قبل سنوات. ما أريد أن أقوله أنه لا يمكنك أن تتحكم تحكماً كاملاً في السرد عندما تكتب رواية. قولك بأن النهاية الكلاسيكية للمرأة الغامضة جعل تلك المرأة أقل فتنةً من الغموض الذي ألبسها السارد. هذه النهاية للمرأة الغامضة سواءً أكانت كلاسيكية أم غير كلاسيكية فهذه هي النهاية لمسيرة حياتها.. إنها ضحية دفعت الثمن لأنها هي الطرف الأضعف ودائماً القوي هو الذي يتصرف بمصير الضحية الضعيفة «ولكن إنْ فَسَدَ الملحُ فماذا يُمَلَّح؟» (إنجيل متى-٥-٣)، هذه هي الحقيقة؛ لقد فسد كل شيء في حياة هذه المرأة فماذا تفعل؟ إنها النهاية المأساوية للضعيف المغلوب الذي لا يملك إلا أن يتحول عنفه ضد نفسه، وهذا ما حدث في موضوع السفر، لقد كانت مُكتئبة لدرجة الموت، ولكنها تصرفت بسلوكياتٍ مُعاكسة تماماً لما تشعر به، فقد تزيّنت كما لو كانت عروساً، وهذا يُعرف في علم النفس ب «Reaction Formation» أي أن الشخص يتصرف سلوكياً (من اللاوعي) بعكس ما يشعر به. لقد خدعت الجميع بهذا السلوك وفعلت ما كانت تُخطط له، وذهبت حياتها بدون أي قيمة أو حتى أي معنى.. إنه السلوك البشري المُعقد الذي يصعُب على الآخرين فهمه وبالتالي لا يستطيعون منع ما يترتب على هذه السلوكيات من أفعال.. لكن هذا ما يحدث عندما يفسد «الملح».. !.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ١٧ صفر ١٤٣٠هـ - ١٢ فبراير ٢٠٠٩م - العدد ١٤٨٤٣.



عبدالله بن بخيت:
في حوار عن روايته «شارع العطايف»

أرجو من كل قلبي أن تخرج هذه الرواية من صراع التيارات المحتدم

■ الخطر الأول الذي يواجهه الروائي الذي يكتب روايته الأولى هو كيف يستطيع التعامل مع الحكايات الشفهية التي تمتلئ بها ذاكرته.. كيف يأخذ منها ما يحتاجه نصه.. وهذا ما نجحت فيه إلى حد كبير في روايتك الأولى (شارع العطايف). فالملاحظ أنك حاولت تحجيم مخزون ذاكرتك بحيث لا تنجرف في تدوين حكايات الذاكرة ولصقها بالنص. وسؤالي كيف نجوت من هذا المأزق ما بين حكايات الذاكرة وبين فضاء سردي يتطلب حشده بالأحداث والشخوص ؟

- أولاً هذه ليست روايتي الأولى ولكنها روايتي الأولى التي أنشرها في كتاب. كما أنها ليست روايتي الأولى التي أنشرها فقد نشرت روايات قصيرة في أزمنة مختلفة في الجرائد. هناك فرق كبير بين الحكايات والقصص وبين الرواية. جمع الحكايات وسردها عمل انثربولوجي لا علاقة له بالرواية. الحكاية في الرواية ليست سوى حيلة للسرد أو أداة من أدوات السرد لما يسمى العرض (representation). في كل رواية هناك حكاية تركب عليها الرواية. الرواية تقوم على بناء الشخصية والبحث عنها من خلال تتبع مصيرها. صراع الشخصية الروائية ليس مع المجتمع وليس مع الاقتصاد أو السياسة. بل مع مصيرها. إذا افترضنا أن الحياة فخ وقعنا فيه جميعا. الحكاية آخر شيء يطرأ على كاتب الرواية حتى أن ما عرف في الستينيات بالرواية الحديثة حاول روادها التخلص النهائي من الحكاية. اقرأ



أعمال آلان روب جرييه وكلود سيمون كمثال على ذلك تكاد تخلو من عنصر الحكاية.

■ الكتابة عن عالم المهمشين ليس سهلا وأنت تمنحهم حياة سردية ليس من باب كشف المستور او فضح عوالمهم ولكن من باب التدوين.. هذا التدوين يأتي بكل الصخب والضجيج والنزق والانحرافات.. أبطال روايتك الثلاثة كانوا يفعلون الأفعال المشينة وأيضا كانت لهم أفعال تضيء النور الإنساني في دواخلهم ولا يتجلى هذا النور إلا في مرحلة العشق. لماذا كان العشق هو الرافعة الإنسانية الوحيدة التي تمنحهم بهجة الحياة؟

- سؤالك هذا هو سؤال الرواية في نظري. بلغة الأكاديميين يمكن القول إن الرواية هي تاريخ من لا تاريخ لهم. الأفعال التي تمارسها شخصيات رواية شارع العطايف هي في الواقع جزء من حياة الناس. كل إنسان في الدنيا يمتلك خساساته الصغيرة أو الكبيرة التي يسعى طوال حياته أن يخفيها. أمر له علاقة بجوهر الوجود. كما قلت في جواب السؤال السابق: الحياة فخ. إنهم يحاولون الخروج من هذا الفخ والبقاء فيه في نفس الوقت. هذا ما يسميه نقاد الرواية الباردوي (paradox). دون حضور هذا الباردوي لا يوجد رواية. إذا عدت لما سميته المهمشين أحب أن أضيف شيئًا مهمًا: كلمة (بطل) في الرواية باللغة العربية مضللة إلى أبعد حد. باللغة الإنجليزية هناك فرق بين كلمة بطل في رواية (protagonist) وكلمة (بطل) في الحياة(hero). البطل في الحياة رجل ممجد يصنع الأحداث بينما البطل في الرواية لا علاقة له بالبطولة والمجد. إنه أي إنسان يحرك الأحداث. كلمتان مختلفتان: أما إذا تحدثنا عن العشق فسترى أن شارع العطايف قائمة على العشق. في البداية أعطيت كل فصل اسمًا يؤكد حالة العشق التي تقوم عليها الرواية. الفصل الأول كان فحيج وحبيبته نوف والثاني شنغافة وحبيبته معدية والأخير سعندي وحبيبته بنت مستورة، ولكني عدلت عن ذلك لأسباب تكنيكية تتعلق بطول النص. العشق في الرواية كما هو في الحياة سبب الوجود لكننا لم نستوعب بعد أن الجنس هو البعد المادي للعشق بسبب سوء الفهم للصلة بين الحب وبين الجنس تحصل الالتباسات الكثيرة. البسطاء فقط هم الذين لا يشاهدون في الرواية سوى الجنس لأن خيالهم وإدراكهم الفلسفي لا يأخذانهم أبعد من ذلك.

■ لم تبالغ في حشد تاريخ زمن السبعينيات بشكل فج.. كانت اكسسوارت تلك المرحلة



تحضر بما يناسب النص. بهذا التصور هل نقول إن مفهوم ابن بخيت في تدوين الفضاء المكاني للنص.. هو يتكئ على رائحة الأشياء وعلى أفعال الشخوص ؟

- إذا كنت قد نجحت في سرد فترة السبعينيات فهذا لم يأت لأني عبقري ولكن لأني تدربت كثيرا على بناء الزمان والمكان جيدا. استخدمت زاويتي يارا على مدى الخمس عشرة سنة السابقة على كتابة هذه الرواية. كتبت قصصا من أيام السبعينيات حتى توصلت أخيرا إلى أفضل زاوية يمكن أن أقف عندها وأنظر إلى تلك الفترة التي ما زلت أعيش فيها عاطفيًا حتى الآن. ربما يتذكر المتابعون لزاويتي يارا وكتاباتي الأخرى سلاسل قصص نشرتها مثل: (عشاق مضاوي ومأساة لاعب كورة وحصة بنت صالح) وغيرها من الروايات القصيرة.

■ **هناك ربكة في النص وتؤثر على البعد الفني في الحكاية هي زمن النص.. فزمن الحكاية لا يتجاوز العشر السنوات.. ولكن أعمار شخصيات الرواية تعيش زمناً أطول من ذلك. هل من تفسير لهذا البعد الزمني في الرواية ؟**

- كانت الرواية مكتوبة بطريقة التقطيع كما ترى في الأعمال التلفزيونية حيث يتداخل القص فيها. في كل ثلاث صفحات أو أربع أنتقل إلى الشخصية الأخرى. هذا هو التكنيك السائد والمعتاد (اقرأ رواية عمارة يعقوبيان كمثال) ولكني أعدت كتابتها بالطريقة التي تراها آخذًا في حسابي أن ٧٠٪ من قرائي قليلو الخبرة في قراءة الروايات. ستربكهم عملية التقطيع. حسب وجهه نظري لا يوجد مشكلة في زمن الرواية الداخلي، أما الزمن الخارجي فالأمر يعود لمن عاش في تلك الفترة. سيرى أني ركبت عقدين من الزمان معتمدًا في ذلك على المراوحة بين الحاضر والماضي والمستقبل. على سبيل المثال ستلاحظ أني دمجت زواجي نوف في سردية واحدة. رغم أن زواجها الثاني جاء بعد سنوات من زواجها الأول. استخدمت نفس التكنيك في كثير من الحالات.

■ **الرواية ناضجة وبها احترافية سردية عالية.. الخوف عليها أن تقرأ كرواية تتحدث عن سيرة لشخوص عديمي الأخلاق في زمن السبعينيات. وأن يحدث الجدل حولها لا بصفتها رواية بل كوثيقة اجتماعية وبالتالي تفقد بعدها الفني.. هل تخشى ان**



تتحول الى الجدل والخصومة مع نصك خارج الإطار الروائي.

- مع احترامي لكل رأي لكن علي أن أقول إن الذين ينظرون إلى الشخصيات التي سردتها في هذا الكتاب نظرة أخلاقية هم البسطاء وعديمو الخبرة في قراءة النصوص الروائية. القراء المؤدلجون هم الذين يدخلون على النص بوصفهم قضاة. يدخلون على النص بالشعارات الأخلاقية اللامعة. يصدرون أحكامًا من خارج النص. على فكرة بدأ المحافظون شتمي حتى قبل أن توزع الرواية ويقرأها أحد. أرجو من كل قلبي أن تخرج هذه الرواية من صراع التيارات المحتدم فكل أصدقائي يعرفون أني أهتم بالرواية قبل أن يبدأ هذا الجدل. الجدل قد يعطيها شهرة ويجلب لها قراء أكثر ولكنه يحط بها كعمل فني. يمكن أن أتحول من كاتب إلى نجم. سعيت لكتابة هذا النص منذ أكثر من ثلاثين سنة ولا علاقة له بما يدور الآن. أشير أن التجاذب الاجتماعي بين تياراته المختلفة في المملكة مس مفهوم الرواية الضعيف أصلا في ذهن القارئ السعودي. استقرت النظرة السعودية للرواية على مفهومين الأول: المقاربة السياقية. (CON××××××××UAL APPROACHES) . كل رواية سعودية سينظر إليها في سياق التجاذب الذي يحدث الآن. هناك أناس سيتقصدونني حتى قبل أن يقرؤوا النص وإذا قرؤوه فلن يجدوا فيه شيئًا ذا نفع سيجدون فيه كل شيء يمكن أن يحط من قيمتي حتى كإنسان. والمفهوم الثاني: المقاربة النسوية(FEMINIST APPROACHES) كل شيء تكتبه امرأة أو يتعلق بالأنثى يحال إلى هذه المقاربة. حظ فن الرواية سيئ. بدأ تداولها في فترة تحول ثقافي. فصارت مادة لهذا التصارع ففقدت كثيرا من استقلاليتها كجنس أدبي. أخشى أن تمر سنوات، سنوات كثيرة حتى تستقر الرواية كجنس أدبي وليس أداة للتصارع.

■ **قبل أن أقرأ شارع العطايف كنت أخشى أن تتورط في لعبة الصراع الطبقي.. كنت أيضًا اهجس بأنك ستذهب إلى مناطق جدل التيارات. لكنك أخذت عوالم روايتك إلى فضائهم الخاص.. كانوا مشغولين بنزقهم وأوجاعهم ونقائصهم. لم أجد تلك البكائيات التي تصاحب حالة الفقر.. ولم أجد كذلك لغة النحيب الذي يجعل الآخرين هم سبب البلاء. كانوا في شارع العطايف يتألقون بحالتهم الإنسانية الخالصة. هذا الانحياز للبعد**



الإنساني الخالص بماذا تفسره ؟

- أتذكر أول رواية قرأتها للكاتب الجنوب أفريقي (جي أم كوتزييه). روايته (حياة وأوقات مياكل كيه) قرأتها بعد صدورها مباشرة. كان ذلك في منتصف الثمانينيات. الرواية سرد لحياة شخصية اسمها مايكل كيه. في تلك الفترة كان الصراع العنصري في جنوب أفريقيا على أشده على الأرض و في وسائل الإعلام العالمية. انتهيت من قراءة الرواية وأنا لا أعرف هل كان مايكل كيه رجلاً أسود أم أبيض. كان هدفه بعد موت أمه أن ينقل رماد جثتها إلى موطنها لتدفن هناك(تحت سماوات زرقاء نقية) كما يقول. خاض مايكل وأمه (المحمولة في كيس) حربا مع الحرب الأهلية التي قامت على العنصرية. كان لديه هدف أسمى فلم تستطع العنصرية أن تصل إليه. ولم تستطع العنصرية أن تفرض نفسها على الكاتب. عاش البطل ومات دون أن يفصح للقراء عن هويته اللونية. مكثت فترة طويلة أحلل الرواية لأعرف هل كان مايكل أسود أم أبيض. بعد فترة اكتشفت سخف مسعاي. تعلمت من تلك الرواية وروايات أخرى قليلة كيف تكتب الرواية. ليس غريبا بعد ذلك أن تجد أن شخوص شارع العطايف مشغولون بمصايرهم لا بالتفاصيل السياسية أو الأيدلوجية أو حتى الأحقاد العنصرية أو الشخصية.

■ **تحوير أسماء الأماكن وأسماء الشخصيات هل هي حيلة فنية أم تحايل على المساءلة؟**

- تحوير الأسماء جاء عن تجربة. كتبت قصة قصيرة قبل عشرين سنة تقريبا ونشرتها في مجلة اليمامة. صادف أن اسم البطل يطابق اسم رجل حي ومعروف. فأقام هذا الرجل دعوى ضدي وكسبها. ألزمني القاضي بالاعتذار العلني. كل قرائي يعرفون ما أقصد بخصوص الأمكنة. التحوير ليس معقدًا أو صعبًا. تحويراتي تسمح لأغبى القراء أن يكون ذكيًا.

■ **الرياض كمدينة سردية كتبت في الكثير من الروايات المحلية.. لكنها قدمت كمدينة إسمنتية شخوصها غارقون في الهم البرجوازي.. أنت كتبت الرياض في حالة مغايرة.. كيف ترى الفرق بين ما كتبته وما كتبه الآخرون عن الرياض ؟**

- هذه الرياض التي تراها الآن في العمائر والمباني موجودة في ذاكرتي وخبرتي ولكنها



ليست في وجداني. لن تصدق. في كل مرة أحلم أي حلم أنقل معي هذا الزمن والأشخاص الذين أحلم بهم إلى بيتنا في شارع العطايف. ما زال بيتنا في شارع العطايف مركز أحلامي وأوهامي رغم أنه زال من الوجود مع الأسف. تم تثمينه ثم هدمه. توطاه طريق الملك فهد العملاق. كان هناك فاصل أجنبي بين بيتنا في شارع العطايف وبين حياتي الآن. خرجت من شارع العطايف مع بداية صيف ١٩٧٦ إلى لندن ولم أره بعد ذلك أبدًا. سكنت بعد عودتي إلى الرياض في العليا. فبقيت الرياض القديمة كما كانت في وجداني. هذا الفاصل اللندني شكل جدارا بين الرياض اليوم ورياض شارع العطايف. أشعر في أوقات الصفاء الروحي أنني سافرت من شارع العطايف وبإمكاني أن أعود إليه. رياض اليوم في نظري ليست امتداداً زمنياً لرياض شارع العطايف. هما مكانان مختلفان جغرافيا. أستطيع أن أعود إليه يوماً من الأيام. هناك وسيلتان يمكن أن تأخذاني إلى شارع العطايف وبيتنا هناك: الرواية أو الجنون.

■ **الشخصيات النسائية في الرواية كانت ذات فعل حتى في حالة انكساراتها كانت تضج بالمواقف الايجابية كحالة معدية وسعاد. كانت كل شخصية تحمل خصوصيتها. كيف ترى صياغة النموذج النسائي في روايتك ؟**

– لا أميز بين المرأة وبين الرجل. التجربة الإنسانية تنتهي إلى نفس المصير. مأزق قلق الوجود واحد. يبدأ الفراق بين الرجل والمرأة عند المستوى الثاني من الحياة. حيث تتدخل الثقافة والاقتصاد وغير ذلك. هنا يبدأ الصراع الطبقي والجندر والعنصري وغيرها من الصراعات. تبدأ السياسة بالعمل. كاتب الرواية الحقيقي لا يزج بروايته في هذا المستوى من الحياة. بالتأكيد سيمر به أثناء السرد ولكنه لا يتوقف عنده. عليه أن يمضي قدمًا في الكتابة حتى تدخل الشخصيات (رجال أو نساء) مأزق المصير عندئذ تبدأ الرواية بالظهور على الورق. أكبر مأزق أواجهه الآن مع هذه الرواية أن ثلاثة من قرائها المفترضين ماتوا قبل أن تصبح في المكتبات.

■ **شنغافة في تصوري كان أكثر الشخوص دفئًا وكنت أكثر حميمية في توصيفه من الداخل.. هل كنت فعلا تمارس الاحتفاء بهذه الشخصية السردية أثناء الكتابة ؟**

– الكاتب الحقيقي يتعاطف مع شخصياته. شخصيات شارع العطايف من قاع الحياة



حسب الوصف الطبقي التقليدي. لم أعرض أياً منهم على المثل والأخلاق الخارجية. لم أنقل أياً منهم إلى محكمة الحياة المعيشة يوميًا. حتى فطيس المجرم الذي اغتصب الأطفال ودمر حياة كثير من يافعي حلة بن بخيت تركت الحكم عليه للأشخاص الذين آذاهم. علما أن فطيس مجرد شخصية تكنيكية في النص. أتذكر قبل ثلاثين سنة قرأت رواية بعنوان «القصاص». كانت رواية سخيفة بكل المقاييس ولكني تعلمت منها أهم عنصر من عناصر كتابة الرواية. حاولت أن أعرف لماذا هي سخيفة فاكتشفت أن عالم الرواية لا علاقة له بأخلاق الناس في الحياة. الأنظمة والقوانين والأحكام المعمول بها خارج النص الروائي عليها أن تبقى بعيدة عن روايتك. هذا هو السبب الذي أفشل الأدب المرتبط بالايدلوجيا. الأدب الاشتراكي الأدب الإسلامي الخ.

دعني أعطِك مثالاً: اللحظة التي سينفذ فيها حكم الإعدام على شخص ما تنفصل عن الوجود الذي تنتسب إليه. تخرج من السياق التاريخي اليومي. مهما كانت جريمة الرجل الذي سينفذ فيه هذا الحكم ستلاحظ أن الناس جميعًا يتعاطفون معه في تلك اللحظة. الملايين تعاطفت مع صدام حسين لحظة شنقه. ظن الجميع أن سبب التعاطف يعود إلى أسباب سياسية. هذا غير صحيح. ما حدث هو أن تلك اللحظة المصيرية التي طوي فيها حبل الشنق حول رقبته انفصلت وخرجت من سياقها التاريخي والأخلاقي والسياسي. دخلت مرحلة المصير المشترك. مصير البشر جميعا. هذه هي اللحظة الروائية التي علينا أن نجدها إذا أردنا أن نكتب رواية. شخصيات شارع العطايف عاشت حياتها عند تلك اللحظة المتعالية على التاريخ والأخلاق الأمر الذي يجعل كل قول حولهم يظهر في صورة تعاطف. لو تأملت في حيوات بنات قرندول المسرودة في النص بلسان حسين الآثم. ستحس بروح التعاطف أكثر. تأمل في مبروكة وبنت مستورة وحسين نفسه. تانك المرأتان وذاك الرجل عاشوا في قلب الجحيم. لا تراهم في الرواية يرتكبون الأخطاء ولكنك ستراهم يتقلبون في عذاب الحي المشين.

■ رغم أن الأفعال الدونية والشريرة كانت حاضرة لدى أغلب الشخصيات لكن شخصية فطيس كانت تقدم الشر بطريقة مختلفة.. ورغم أنه لم يستحوذ على حضور



كبير في النص.. إلا أنه كان مضيئاً كيف ترى هذا النموذج المغاير في الشر؟

- فطيس لم يكن شريرًا. كان فقط في مأزق. كما أننا جميعًا في مأزق. أصبح وشمًا على جسد فطيس. لاحظه لحظة الوداع الأخيرة عندما اكتشف أن التسامح أصبح مستحيلا. فالماضي المشين المكتوب على جسده وجسد فحيج لا يمكن فصله إلا بالدم، لقد انقلبت الأدوار. ما يريده فطيس من فحيج لم يعد موجودا زال مع زوال الجمال والشباب أما ما يريده فحيج فما زال باقيا لأنه مرتبط بالحياة نفسها وبالقيمة المشتركة التي صاغت علاقتهما. قيمة الغدر. جاء فطيس إلى فحيج ليعيد إليه رجولته التي سلبها منه قبل خمسين عاما. حاول الرجلان إقامة علاقة مشتركة حتى على فراش الموت ولكن رائحة الطفل المتعفن في المقبرة كانت تحوم حولهما. كل الأبطال الثلاثة في النص يعانون ما يعانيه فطيس. يعانون من قلق؟ وجودهم ومصايرهم. عندما تخلص شنغافة من الرق وقع فيما هو أسوأ وقع في حرية موحشة. تصور أنك تسير في الشارع لا تعرف إلي أين تذهب. لا يوجد دفء إنساني في انتظارك. لا تجد من تشتكي إليه أو تتوجع ولن تجد دمعة تذرف من أجلك عندما تموت. هذا هو مأزق شنغافة. و سعندي وقع في ورطة أشد من صديقيه. قاده قبحه إلى المكان الأشد ظلمة في الوجود. المكان الذي تهان فيه كرامة البشر. من أسوأ الأشياء في الوجود الإحساس بالقبح. غرق في المستنقع حتى مات بالسفلس. استعار مصير حبيبته. ليهوي معها في نفس الجحيم. إذاً فطيس لم يكن وحيدا في المأزق. الجميع يشاركونه نفس المصير.

■ **هل كتبت الرواية وفي ذهنيتك أن تتحول إلى عمل سينمائي.. التكنيك الذي تم الاشتغال عليه في الرواية يوحي بهذا التصور؟**

- الرواية في العالم استعارت كثيرًا من تكنيك السينما. خصوصًا الفلاش باك. في السبعينيات كان معظم الكتاب الأمريكان يعمدون إلى كتابة رواياتهم بصورة تكون فيها جاهزة لتصبح فيلما سينمائيا. أنا في وضع مختلف عن الأمريكان. لا يمكن أن أفكر في السينما. لسبب بسيط واحد. لا يوجد لدينا سينما تحرضني. لكن علي أن أقول إن الأشكال السردية تتداخل في الشكل الظاهري لكن ليس على مستوى الخطاب. ما تكتبه بالقلم لا يمكن أن تكتبه بالكاميرا. لقد جربت الكتابة للكاميرا. الكاميرا تقدم جملاً مبنية بطريقة مختلفة. المشترك الوحيد بين السينما والرواية هو الحكاية. عليك أن تتذكر أن الحكاية



مجرد حيلة لبناء السرد. ما يمكن نقله من الرواية إلى السينما أو إلى الدراما التلفزيونية هو الحكاية. أما العرض (representation) فلا يمكن نقله. اللغة هي المادة الأساسية التي تقوم عليها الرواية بينما قيمتها أقرب إلى الصفر في النص التلفزيوني والسينمائي. لا أريد أن أرى «شارع العطايف» قريبا على شاشات السينما أو التلفزيون. أتذكر كلاماً للروائي الكولومبي ماركيز. يقول ما معناه أن تحويل النص الروائي إلى سينما يلغي لا نهائية تخيل الشخوص الروائية. بعد مشاهدة الفيلم يتفق جميع القراء في العالم على صورة واحدة للشخصية الروائية. لا شك أنت وأنا والقراء جميعا بنينا صوراً مختلفة لبطل رواية العطر تقوم على أمزجتنا الشخصية. بعد ظهور الفيلم استطاع المخرج أن يحشرنا في صورة البطل الذي اختارها. قس على ذلك الأمكنة والأزمنة. الفيلم خيال المخرج المتجمد أما الرواية فهي خيال متجدد مع كل قراءة. إذا قرأ شارع العطايف رجل صينيًا فسوف يخترع شارع عطايف صيني وإذاً قرأها دنمركيًا فسوف يخترع شارع عطايف دنمركيًا بينما في الفيلم سيتفق كل العالم على الصورة التي اخترعها المخرج وتنتهي عملية التخيل.

المصدر:

جريدة الرياض: ١٩ مارس ٢٠٠٩.



بدرية البشر:

لن أفعل ما فعلته أحلام مستغانمي بأن أقدم رشوة للرجل

■ في صورة الغلاف لمجموعة (حبة الهال) القصصية. وجدت عبارة (ضعي لسانك في فمك ونامي) العبارة تكررت سبع مرات.. وهناك امرأة عجوز وبجوارها طفلة صغيرة تتخذ مكاناً قصيا في الغلاف. و نجد ايضا ورقة من شجرة الهيل تأتي من اعلى.. كل هذه المكونات للغلاف هل من دلالات معينة تريد ان تقولها القاصة بدرية للمتلقي ؟

- شكرا على حسن تأملك الغزير، قرأت كلمات الغلاف التي تقول ضعي لسانك في فمك ونامي وهذ جملة مأخوذة من قصة البئر حين اذاعت احدى بطلات القصة السر المحظور الذي جرى طمسه في جريمة قيدت ضد (جني) هذه هي الإشارة الوحيدة، التي تخصني عدا ذلك فمن قام بتصميم الغلاف هو الفنانة التشكيلية اللبنانية نجاح طاهر وهي مسؤولة بالكامل عن التداعيات التي رسمتها تحت تأثرها بقرءاة القصة، وأنا شخصيا معجبة بالغلاف وله ايحاءات رائعة كما وجدت ذلك عند كثيرين

■ التداعيات التي وصلتني من مكونات الغلاف.. ان الهيل وهو احد مكونات القهوة التي تتشكل طقوسها بالحكي.. وهذا الطقس بقدر ما يشي بالبوح بالسرد نجد عبارة (ضعي لسانك في فمك ونامي) تعطي فعل الصمت.. اعني هل القاصة بدرية بهذا التضاد تخلق فتنة التمرد لدى المرأة بأن تقول وتتكلم عن ذاتها ؟

- البطلة موضي قالت لفاضحة السر (مزنة) في قصة البئر ضعي لسانك في فمك ونامي لأن كلامك سينثر الدماء في وجوه الرجال، انظر أي رعب يثيره الكلام !! أما البطلة



في قصة المطوع والتي كانت تعاني من اكتئاب بسبب ضياع حقها في الزواج وحقها في حضانة أبنائها وحقها في ان تلقى علاجا متخصصا يسمح لها بالبوح عن أوجاعها عبر الحديث، تحملها امها قسرا للتداوى عند طبيي شعبي، لكنها تجد في آخر المطاف طفلة تحمل دميتها البلاستيكية وتهزها ، تكلمي تكلمي، إشارة إلى أن صمتها كان هو الجرح الذي ينز سمًا تبلعه في نزيف داخلي للوجع، إن الكلام هو اول فعل انساني في الوجود، وفي الحياة، وفي الابداع، وفي التمرد، وهذا ما يخيف المجتمعات المحافظة التي ترى ان الكلام والحوار عصيانٌ، وشق عصا طاعة لا تشق، نعم إن فتنة الكلام هي سر الوجود وملامح الذات الاولى.

■ **وجدت في حبة الهال أن الجراءة تراجعت لدى بدرية عن مساء الاربعاء ونهاية اللعبة.. أيضا لم يكن هناك تجاوز فني لتجاربك السابقة. هل ليس لدى القاصة بدرية رغبة في التجريب ؟**

- أشكرك مرة أخرى لأنك تضعني في مقابل تجربتين سابقتين وهذا يعكس جهدا واجتهادا بينا، اما عن الجرأة فلا أظن انها متعمدة في نص دون آخر ولا أظن أنني تراجعت عنها في عملي الاخير لأنني الشخصية ذاتها، التي تفضح الأسرار من شدة الفضول، لكن الزمن يلعب لعبته ويجعلني أكثر إخلاصًا للعمل الفني على عكس ما رأيت أنت لم أتراجع قيد أنملة عن قول أردت قوله لكن إن صدق ظني فنصوص المجموعتين السابقتين تدور احداثها في الزمن الحالي مما يعطي قارئها انطباعا بأنني أفضح مستورا، واتقدم نحو خطوط تماس ملغومة، بينما يظن قارئ قصصي في حبة الهال التي تدور معظمها في ازمنة سابقة أنها تخلو من المفاجآت، وهذا في ظني ليس صحيحا، أنا ما زلت افتق جرحا واخيط آخر، لكن بمفاجآت جديدة في الشكل، اما عن التجريب فلك رأي ولي آخر، انا أظن أنني في هذه المجموعة أدخل مرحلة جديدة في عالم الواقع السحري أو الاسطوري وهو الواقع الذي ظللت اعشقه ولم اجربه إلا من خلال مجموعتي الثالثة حبة الهال، إلا أنني في نهاية الامر لا يجب أن أقول هذا الكلام هذا كلام يقوله النقاد والانطباعيون من القراء.

■ **وما هو رهانك على نجاح هذه المجموعة ؟**

- لا أراهن على شيء، رهاني الوحيد هو بانني اكتب بإخلاص أمرأة ولدت وعاشت في



قلب نجد الضاجة بالمتناقضات، أكتب لكي.. لا أضيع ذاكرة جدتي وامي، لكي اتذكر دائما انه ليس وحدي من عاش واقعا صحراويًا صعبًا.

الواقع السحري او الاسطوري الذي نجده في (حبة الهال) ليس بذلك الدهشة.. هذا إذا استثنينا (السحارة) نجد ان الحكايات مستعادة من الذاكرة.. لم يكن هناك خلق جديد لعناصر البيئة واستثمار الطقوس بالشكل الذي نستطيع ان نقول اننا عثرنا على الواقعية السحرية في (حبة الهال).

هذا النوع من الأسئلة يحرجني فقراءة قصصي نقديا ليس من وظيفة الكاتب والكشف عن مكامن قوتها او اسرارها العظمى يجعل صورتي ككاتبة مسكونة بالبارنويا او جنون العظمة، حيث يتخيل الكاتب ما لايراه القارئ، ويصادر حقه في تداعياته الشخصية فالفن ليس قراءة واحدة للنص او اللوحة انها قراءات متعددة وكلها مباحه، لكنني لن اتجاوز سؤالك هذه المرة على أمل ألا تعود مرة أخرى، انت لا ترى الواقع الاسطوري الذي أدعيه إلا في حكاية السحارة فقط، ولأنقض افتراضك فقط ولا ازيد عليه، ماذا عن الجن في قصة البئر الذين يعيشون بين الناس ويعشقون النساء الجميلات ويسكنونهن بل ويقتلونهن في آخر المطاف وتتواطأ القرية كلها في تصديق ان جريمة بينهم حدثت والقاتل جني، والأحلام التي تحلق فيها الأرواح إلى حيث الغيب وتهجس بالموت المحقق وتراه يحصل في قصة حبة الهيل، ، ليس صحيحا ان القصص التي كتبت هي حديث ذاكرة واحدة من حكايات الجدات او الامهات، قمت بإعادة قصها برتابة مقننة، لقد سمعت بعضها نعم، لكنني لم أستسلم لغوايتها ببراءة كنت دائما افضح المستتر فيها، والذي يحاول المجتمع تدجين الناس عليه، كما فعلت في قصة البئر حيث، لم أوافق تلك الذاكرة العمياء، التي ظلت لعقود طويلة تظن ان الجن يقتل النساء، بل ما قتلهن هو العشق المحرم عليهن، وان الجريمة هي في خطف الارواح أرواح النساء وحشرها في بئر لكي تستمر الحياة حيث تتصاعد الصرخات وتزعق، الارواح من قيعان الآبار المنسية، حيث دفنت روح رفعة المخبأة في بئر ثم تخرج لتودع رفيقاتها ثم تعود، ظلت طوال حياتها في بئر وفي الأخير جسدها أيضا !!!

■ في قصة (عشق نورة) وجدت ان الاستشهاد بابيات شعرية معاصرة لشاعر معاصر هو سعد الخريجي اخلال بالصدق الفني الذي هو مطلوب في الكتابة القصصية حيث ان



زمن القصة يعبر عن مرحلة زمنية قد تكون قبل النفط.. حدثينا عن هذا اللبس ؟

- بعد أن سألتني هذا السؤال كتبت أن جدتي روت القصة بأبيات شعريه لا أزال أذكر بعضها جيدًا هي تعبر عن عشق فتى حساوي فقير لا يملك مطية جيدة ليذهب ويرى حبيبته في نجد والعيد قد اقترب، تقول الأبيات:

يالله أني طالبك عقربية.. نوها ينتثر ماه

في رياض خلية... ينشفي مرعاه

خالي ما لي شفيه... وعيدهم ما لحقناه

والمطية رديه... تنقطع ما وصلناه

عنز ريم غذيه... في القصور المبناه

لكن الأبيات التي وردت في القصة ليست هي هذه، بل أبيات كما ذكرت أنت للشاعر سعد الخريجي وغناها خالد عبدالرحمن ولأنني أعرف أن جدتي رحمها الله لم تكن تهتم بالقصائد وتتابعها غير ما بقي في ذاكرتها من قصص الاولين كما تذكر فقد خالجني شك وخفت من ذاكرتي التي تخونني مرات، وحين عدت لقراءة القصيدة التي وردت في القصة وجدت أنها فعلا ليست بالقصيدة التي احفظ بعضها والتي سردتها قبل قليل، لكن كيف حدث هذا اللبس فأنا لا أدري مكتبي كالعادة غارق في فوضى الورق وقصاصات وكتب لا تنتهي، فهل حدث ان نقلت خطأ، لا ادري لكنني أعتذر عن ما فعلت رغم ان محمود درويش ينصح بعكسه لأنني تمنيت أن تكون القصيدة المصاحبة للنص هي القصيدة الصحيحة، وأعتذر للشاعر سعد الخريجي الذي وردت قصيدته في قصتي.

■ **في نص المكنسة السحرية وبالمناسبة النص اعجبني كثيرا.. كان هناك تنبؤ لقضية قد تكون هاجس المجتمع في المستقبل القريب. وهي قضية استغلال الرجل للمرأة بفعل الحاجة المادية. وذلك بسبب خروج المرأة للعمل. هل نقول ان القاصة بدرية البشر تتنبأ بكارثة قد تحل بالمجتمع عندما تخرج المرأة للعمل كما هي في البلاد العربية الاخرى ؟**

- أنا أومن أن القصص لها وجوه عديدة للقراءة مثلها مثل كل عمل فني لكن أبدا لم اقصد ما ذهبت أنت إليه بل على عكسه تماما وليكون القارئ معنا فإنني سأشرح فكرة



المكنسة السحرية كما وردت، الفتاة تعاني من البطالة والحاجة معا تريد عملا شريفا، لكنها لا تجد غير وظيفة مندوبة مبيعات لمكنسة غالية الثمن سحرية المواصفات لا يقوى على شرائها الفقراء ولا يحتاجها الأغنياء، والالف وخمسمائة لا تكفي، لكنها في طريق القهر والجوع والفشل تكتشف مهنة اخرى يوفرها لها الرجال ذوو الملامح الذهبية والمنازل الفاخرة التي تدور عليها، وهذه المهنة توفر عروضا اكثر دخلا فتعيش هذا الصراع بين قلب يود الرفاهية وعقل يمانع، اما ما فهمته انت فلا علاقة له بعمل المرأة، فالمرأة في كل زمن ومكان حتى اليوم مستغلة وانواع الاستغلال متعددة ليست فقط جنسية، وحتى أحيانا من اقرب أقربائها، عمل المرأة لا يمثل تهديدًا للمجتمع، ما يهدد المجتمع هو الخطر الحقيقي البطالة، والأجور المتدنية، هو ما يؤدي للانحراف بينما توفير دخلٍ كريم وعمل شريف لكل مواطن ومواطنه هو مايحميهم من الزلل.

■ **في ذات القصة كانت هذه الجملة بصوت السيدة المصرية (من الي جزاها خير تمسك الولد الزغير لحد مخلص من المقابلة) لا ادري لماذا حضرت في ذهني صورة عطيات التي في مسلسل قطعة ١٣.. هل حقاً حدسي صحيح في استحضار تلك الشخصية التلفزيونية ؟**

- عطيات التي جاءت في قطعة ١٣ هي صورة كاركتيرية لبعض الجنسيات التي حين تدخل مجتمعًا، وخاصة مجتمعاتنا الخليجية المحافظة، تضطر للتمثل به حتى على مستوى الهيئة الشكلية واللفظية فنحن مجتمع رافض لكل من يختلف عنه، مزدرٍ لغيره، لذا فعطيات والسيدة الباحثة عن عمل في قصة المكنسة السحرية، والتي تلهج بمحلية مصرية هي صورة كاركتيرية تبعث على تذّكر، ما يشابهها !

■ **الرجل غائب تماما عن القصة باستثناء لقطات طفيفة حضر عن طريق الصوت النسائي في المجموعة.. الى متى والقاصة لا تكتب الا عن المرأة ؟**

- في مقابلة لتوني موريسون الروائية الأمريكية السوداء التي حازت على جائزة نوبل عام ٩٦م سئلت: أنت دائما تكتبين عن السود وهذا جيد ولكن متى تكتبين عن البيض، فأجابت: إن سؤالك هذا عنصري لأنه يرى الأبيض هو المركز والأسود هو الهامش فلا احد يسأل أندريه جيد الفرنسي مثلا لماذا تكتب دائما عن البيض، سأعيد ترجمة الفكرة ردًا على سؤالك

دائما هم يقولون لي انت تكتبين دائما عن المرأة وهذا جيد، متى ستكتبين عن الرجل



وهذا سؤال عنصري لأنك تجد ان الرجل هو المركز والمرأة هي الهامش، اريد أن اسأل كل من يسأل هذا السؤال ألم تشبع من كل ماكتب عن الرجال عن بطولاتهم وحروبهم ونزواتهم أليس لديك فضول للتعرف على النساء، تاريخهن وحروبهن ومعاركهن واسرار عشقهن مثلا، لقد كنت واثقة دائمًا من ان كتابًا مثل ذاكرة الجسد نال شهرة واسعة أكثر مما تناله روايات اكثر قوة لأن أحلام مستغانمي قدمت رشوة للرجال بأن ألبست احلامها ولغتها صوتًا ذكوريًا حتى ولو كان بداخله انثى، يالها من عنصرية سوداء يا موريسون.

■ **ولتكن عنصرية منك بأن تكتبي عن المرأة فقط.. ولكن هنا لي حق السؤال.. المرأة التي يُكتب عنها محصورة في ادوار معينة. المطبخ.. هموم الزواج. وقضايا اخرى تقليدية. ولكن لا اجد المرأة التي يُكشف عنها بكل اعتلالها وهواجسها التي تنطمر في دواخلها. دوما الملامسة تكون ظاهرية ولا اجد من تتوغل في اعماق المرأة اليس كذلك؟**

- التعبير عن الذات دون جدل حول جنس هذه الذاتية هو فعل الكتابة نفسه وأنا لا أعني بالذاتيه هنا التمحور حول الذات بل التعبير عنها بطبيعتها النوعية وهذا لا ينفي التجارب التي تحاول غير ذلك، هل تريدني أن انشغل بقضايا الرجل مثلا وعوالمه وأترك قضيتي أنا وتاريخي وتاريخ القمع المستمر نحو جنس النساء، ثم انه في الاخير المسألة خيارات والخيارات واسعة، ثم معك حق النساء في ادبنا هم بطلات المطابخ المهمومات بالزوج وهواجسه لكن في حقيقة الامر هذا هو الواقع لو عبرت عن تجربتي كمثقفة لن أكون سوى استثناء نادر في المجتمع لكن هذا أيضًا لا يعني انني افترض سابقًا عدم التعبير عنها لكني أحاول التخلص من ركام الهموم التي يجب أن انظفها من طريقي فتجربتي في قصة وأنا ذاهبة لحضور مؤتمر أو مهرجان سينمائي في نونت الفرنسية سيعدها القراء ترفًا غير مغفور، لكنني سأفعل ذات يوم .

المصدر:

الاقتصادية: ٢٣ مارس ٢٠٠٤.



بدرية البشر و رواية هند والعسكر

لو كنت أعرف أن عموشة لديها كل هؤلاء االمعجبين لفردت لها صفحات أكثر

■ **في مجموعاتك القصصية السابقة كان العنوان موشى بالتميز كنهاية اللعبة، مساء الاربعاء، حبة الهال. في رواية هند والعسكر. كان العنوان يحمل ملامح التلقيدية. لم يكن ذلك العنوان الجاذب. هل تتصورين ان كلاسكية العنوان سوف تؤثر على انتشار الرواية. وكيف تبررين انحيازك لهذا العنوان الكلاسيكي؟**

- لا أعرف كيف تختار الحكايات عناوينها بعض الحكايات يسبقها عنوانها، وبعضها يهتدي إليها دون مشقة بعد كتابتها وبعضها يتيه في دروب ومنعطفات ويضيع من الكاتب حتى يأتي من يختار عنه العنوان فيستسلم منهزما لأي عنوان كما فعلت مع رواية هند والعسكر، ولعل السبب أن الحكاية كتبت منذ زمن وأخذت عناوين متعددة وشغلت بالأخير بمعنى واحد لاسم لعبة كنت ألعبها وأنا صغيرة وهي لعبة حرامية وعسكر فظللت ادور في هذا المعنى حتى اشارت علي الناشرة أن هند والعسكر مناسب وكان التعب والحيرة قد بلغا مني فاستسملت لكن لدينا مثل يقول إن الشخص يحلي اسمه وهذا هو مطمعي الأخير أن تحلي الرواية اسمها.

■ **الستارة تفتح، الأطفال يتعلقون بأيادي أبيهم، باص مدرسة البنات الاصفر يحمل فتيات مجللات بالسواد، صوت الام وهي توقظ الطفلة مي. اجنحة الطيور تنشر يقظتها في السماء. والشمس تلحفت شرشف الغيم لتكون مهيأة للمطر النجدي. هذه الستارة التي تفتح ولتكون نظرات هند وهي تلتقط هذا الضجيج الصباحي. بمثابة المشهد**



السينمائي الباهر. الذي كان يمثل افتتاحية الرواية. هل كان يحمل دلالة ما، بأن هند ستسرد حكايتها براحة بال، ودون تشنج أو ما يشبه التشكي الممل ؟

- عندما كشفت هند عن ستارة الشارع كانت تتهيأ لكشف ستائرها هي وستائر واقعها كانت مثل من يقوده محرك داخلي يترك صورة حركته على الجدار، أما مسألة التشنج فقد أفرغت في المحاولات المتكررة لكتابة الرواية وتركها زمنا تعاني الإهمال حتى وعدتني أنها ستكون مطيعه لي وستنساب في يدي كماء نهر رائق وقد وفت بوعدها.

■ **افهم من إهمالك لكتابة هند ان الرواية لم تكتب في مرحلة محددة. الانقطاع ومن ثم العودة لكتابة هند. الا يؤثر على مستوى السرد في الرواية.. ألا تفقدين شيئا من حميميتك مع النص؟**

- لا شك أن كل حالة انقطاع عن النص هي حالة حجب أو تجميد لمساره النهري وتحوله لبحيرة ساكنة لكن ما يحدث فعليًا معي أن الحكاية لم تكتب نفسها بنفس المقاييس لو نظرت للرواية في صيغتها الأولى أو الثانية ستظن أنها ليست الرواية الأخيرة في كل مرة كتبت رواية مختلفة وأحمد الله أنني لم أكتبها منذ المرة الأولى ولو قلت لي إن لدي فرصة رابعة لقلت إنها ستكون أفضل.

■ **الحكايات الشعبية التي تسردها الام، عموشة كانت تصنع مواقف هند من الحياة، كانتا الام وعموشة تستخدمان تلك الحكايات للتحذير والترهيب من الرجل. بينما القصص الطفولية التي كانت تقرؤها هند تشكل لها نافذة جمالية ترى من خلالها الرجل بصورة مغايرة. هل كانت هناك قصدية في اظهار هذا التباين بين الحكايات؟**

- نعم كانت هند مثلي أنا تعيد، يقوم عقلها الذي يحب الحكايات بفضح أسرار الحكايات كان لا يطيع التحذيرات فيها ولا يخاف من بندقيتها التي تتهدد العصافير التي تحلم بالطيران لخارج السور، الحكايات التي كانت تسمعها هند من والدتها كانت ترد عليها بالحكايات التي تقرؤها وتتمثلها أحبت هند الحكايات التي لا تتوعد الفتيات بالخطف والذبح إن هن ابتعدن عن البيت وأحبت الحكايات التي تعدها بالحرية والمعرفة وإشباع الفضول المعرفي والغريزي



وبالحب والنجاة دائمًا من كل خطر.

■ أحببت شخصية عموشة هذه المرأة المتصالحة مع مرجعيتها الاجتماعية والأكثر تحنانا مع هند كانت بكل عذاباتها هي الأكثر مرحا وبهجة في شخصيات الرواية. صياغتها في هذا النموذج المبهج ألا يعد طمسًا لمعاناة تلك الشخصية و كذلك الشريحة التي تمثلها شخصية عموشة ؟

– لم تكن عموشة هي من تتأمل نفسها في الراوية عموشة حضرت كما تراها هند. عموشة امرأة فطرية وتحب المزاح والرقص ولم تفهم معنى الحرية حتى وجدت أبناءها يذهبون للمدرسة تمامًا مثل أبناء عمومتها، عموشة لم تتواصل في ظاهرها مع معاناتها ربما بسبب عدم منحها مساحة أكبر في الرواية، فقد كانت البطلة الرئيسة هند وهي تصف ما تعتبره يتقاطع مع حياتها ولحظاتها. عموشة دائمًا كانت تحصد إعجاب من قرا الرواية حتى أن قريبا لي ذهب لعمله في الصباح وهو لا يهجس إلا بعموشة وقهوتها الصباحية لو كنت أعرف أن عموشة لديها كل هؤلاء المعجبين لفردت لها صفحات أكثر لكن هذه أعتبرها من أخطاء التجربة الأولى.

■ هند وجدت في الكتابة الملاذ الامن لسكب تداعياتها واوجاعها ووجدت في العمل الملاذ لاستقلالها المادي. هل هذا العاملان هما المنقذ للمرأة السعودية من القيود ؟

– الكتابة بالنسبة لهند هي رحلتها للتفرد عن سرب العائلة المحافظة وهي لمعة تميزها التي استطاعت أن تنتصر بها على جيوش العسكر في حياتها. كل نصر ذاتي إيجابي في حياة الإنسان هو حل إنساني جيد أما استقلالها المادي فهو مشروعها الذي حررها من خضوعها لمذلة السؤال المشروط بالانقياد والطاعة. وهو حل أكثر أهمية لا شك. أما هل هو حل لمشكلات المرأة السعودية فكل إنسان امرأه أو رجل بحاجة لهذا النوع من التفرد والاستقلال في مشروعه الإنساني في هذه الحياة. !!!

■ إلى أي حد التلامس بين شخصية هند وبدرية البشر.. وهل هناك ما هو لبدرية في شخصية هند؟

– هذا السؤال الذي يجابه به كل مبدع ما هو حجم الخاص في عملك الإبداعي هو سؤال جائر فا المبدع لا يكتب إلا من ذاته من بئر عميق من لا وعيه لكنه هو نفسه يفاجأ كلما



خرجت الكلمات ويسأل من أين جاء كل هذا، هل تشبهني هند نعم هي كاتبة لكنني لم أمر يوما مثلها بمن يلاحق كتابتي ويعرقلها هي مثلي أم وزوجة لكننا لا نتشابه في مصادفات حياتها العابسة، هند مثلاً تحب القهوة وأنا أحب الشاي، هند تشبهني لأنها مني لكن لن يستطيع أحدٌ أن يثبت بالدليل الروائي أن ما مر لهند مر بي، هند امرأة لا شك تشبهني أنا لكنها تشبه نساء كثيرات لا تشبههن بشكل قاطع لكن تتقاطع معهن في حكاية واحدة أو حكايتين من ضمن حكاياتها المتعددة.

■ **نلاحظ مؤخرًا ان الرواية المحلية تحاول استزراع شخصية المتطرف. أحيانا يأتي حضوره بدون مبرر وفي أحيان اخرى نجده في نمطية جاهزة. أنتِ كيف قدمتِ نموذج ابراهيم كشخصية متطرفة ؟**

- إطلاقا أنا لا أجد أن الأمر يبدو كذلك بل على العكس فظهور شباب من مجتمع كمجتمعنا تعود أن يكون أهله مسالمين بل ويقتلون باسم الدين كانت ظاهرة جديدة ومفاجأة هزت وجدان المجتمع وعقله. في السينما الأمريكية تُستغل كل حادثة تاريخية لتوظيفها دراميا وكذلك الراوية تستغل كل ظاهرة أو حدث لتساهم في سبر عمق المجتمع عبر الرواية، ولكن الجديد لدينا على ما أظن هو أن الأدب السعودي بدأ يتذوق طعمًا من مساحة التعبير التي لم تكن متاحه له من قبل وخاصة نقد الفكر الديني والشخصيات التي تتوشح بالمظهر الديني و التي أدى السكوت عن ما هو خاطئ في سلوكها وتقديسهم والتعامل معهم على أنهم بشر فوق النقد هو سبب ما آل إليه مجتمعنا من التطرف والغلو وتجاوز ذلك إلى قتل المدنيين وتحويل المدن لساحة معركة تحت مسمى شريف كالجهاد ونصرة الاسلام.

■ **الام استحوذت كثيرًا على ذاكرة هند. لم يتم تجميل الام بل ظهرت الام كشخصية متسلطة وتمارس الايذاء الجسدي والنفسي على اطفالها. لماذا كان هذا الانقلاب على صورة الام المثالية في الرواية؟**

- في ظني أن الإبداع هو حالة انقلاب عامة يهدف لكشف الواقع لا تجميله وللصعود بأزمته إلى حدها الأعلى لا محاولة تجاهلها وتبسطيها، هذا في ظني دور الأدب لذا فإن المحاولات الرومانسية السابقة الإبداعية والفنية التي كانت تحاول وضع الحياة في سياقها الرومانسي كصورة الأم الحنون والأب المكافح لمصلحة عائلته لا هم له إلا أن يشقى ويكدح



ليرتاحوا هم والعائلة التي تعيش في حب وهناء هي صور تجاوزها النضج الإبداعي، بأعمال تجرأت على كشف أن الحياة ليست بهذا المتسوى من الرومانسية، وأن الكتابة يجب أن تكون عن ما هو عليه الواقع وليس ما نحب أن يكون عليه الواقع وبين هذين الأمرين وادٍ شاسع مليء الصراخ والأسئلة المرة ليس سهلاً على الكاتب المتردد الخائف عبوره أنه واقعٌ أدبي جديد واقع شديد الحساسية والصدق اسمه (لا أ كذب لا أتجمل).

■ **بينما كان الاب رقيق القلب ويحب البنات نجد الزوج منصور الشاب يكره المرأة. ان يكون الاب وهو يمثل الجيل القديم بهذه الرقة ويكون الشاب المودرن بهذه الرؤية السوداء تجاه المرأة. هذا التباين الى ماذا يرمز؟**

- الحال كما وصفته، كنا نظن أن واقع المرأة و النظرة للمرأة ستتطور مع الزمن، بواقع أنها كائن يستحق العدل خاصة أننا نحقق إنجازًا ماديًا وانفتاحًا هائلاً نحو العالم وحضاراته، لكن ما حدث أننا فوجئنا بواقع يتدهور واقع يريد أن يعيد المرأة للبيت ويسلبها حقها في العمل والكتابة وحق اختيار شريك حياتها، هذا الواقع الذي دافع عنه كافح من أجله جيل آبائنا صار اليوم يتراجع عنه جيل الأبناء، وفي حين كنا ننتظر أن نتقدم لصناعة مستقبل أفضل أصبحنا مضطرين إلى الدفاع عن حاضر ليس بمستوى طموحنا وهذا لا يعني إلا شيئا واحدا أننا تراجعنا وتخلفنا، هذا هو الواقع الذي حاولت نقله في روايتي وهو ما يعبر عنه الواقع الذي ألمسه وأعيشه واشعر به هذا تقريبا كل شيء

■ **الرواية حاولت ان تقدم نموذج العائلة السعودية. وتقديم الشخصيات في نماذج مغايرة. هل كانت المغايرة ضرورية في الرواية.. ايضا كان فضاء الرواية لا يسمح بسرد تفاصيل كل شخصية ؟**

- صحيح أن هند كانت تلهث لتشحن فضاءها بما هو مشحون به في الأصل لكنني كنت أفضل أن أتعايش مع الشخوص في روايتي على أن استعيض عنها بمنولوج داخلي يدور في فلك المشاعر والخواطر والكلمات الفنية، أنا مثلا أحب مدرسة إيزابيل الليندي في الكتابة التي تحشو عملها بشخوص تلهث بك للتعرف عليهم وتقول (يا ليتها تطيل أكثر وتحدثنا عن هذا الشخص) أحب أن أترك القارئ وهو يستزيد على أن أتركه وقت وصل حافة الملل !!!!!!!!

■ **.. هل كان بقصد اظهار اكثر من نموذج نسائي ؟**

- اخترت بيئة المستشفى لأغير قليلا من بيئة مدارس البنات أنت تعرف أن أكثر من ٥٠٪



من الموظفات السعوديات يعملن مدرسات، وتفاصيل المدرسة والتدريس باتت مملة ورتيبة كما أن بيئة المستشفى ستمنحني نطاقا أوسع تتحرك داخله البطلة وتقابل أناسا مختلفين وتتعرف على شخصيات جديدة على عكس عالم المدرسة المتشابه. !!

■ **في الرواية ما هو اكثر وأجرأ مما كان في رواية بنات الرياض.. هل تتوقعين ان تجد الرواية ذات الضجيج الذي حدث لرواية بنات الرياض؟**

من الظلم أن نعقد المقارنات بين الروايات تماما كما هو من الظلم أن نعقد المقارنة بين الإخوة فنقول إن أحمد أفضل من سعود، لكل مزاياه وفروقه الفردية، وقيمته كإنسان كذلك العمل الفني. ! أما ماذا نتوقع أن تصيب رواية هند والعسكر من نجاح فهذا في علم الغيب فعادة يصعب على المرء أن يهجس بنتائج العمل الذي يتعاطاه الجمهور، الأعمال الإبداعية لا أحد يستطيع أن يضبط درجة شهرتها ونجاحها فأحيانًا ما تتوقع أنه ينجح لا ينجح والعكس صحيح، وليس بالضرورة أن ما ينجح هو الأفضل وليس بالضرورة أن الأفضل هو ما ينجح لكن دعنا ننتظر ونستمتع بالمفاجآت.

■ **عندما انتهيت من قراءة الرواية شعرت ان هند تستحق حياة روائية اخرى.. هل تتفقين معي في ذلك؟**

- هند هي من سيقرر لا أنا ولا أنت لو جاءتني في الغد وتسللت إلى مكتبي فإنها لن تسألني حياة أخرى بل ستفاجئني بسرد حكاية تسرق عقلي فألحقها دون قرار مني ولا إرادة.



وفاء العمير:

في حوار عن روايتها «في حدة الأشواك»

روايتي هادئة تمسك بيد القارئ وتسير معه على الأشواك

■ **بعد تجارب قصصية كتبت وفاء العمير روايتها الأولى «في حدة الأشواك» حدثنا كيف هذه الانتقالة؟ وكيف ترصدين هذه التجربة الأولى؟**

- منذ أكثر من سنتين بدأت عملياً محاولة كتابة رواية لكني لم أفلح، توقفت الأحداث عن النمو فأهملت النص وضاع في زحمة أوراقي أنه يمكن أن يصبح نصاً قصصياً جميلاً، وفجأة وقبل عدة أشهر وجدتني أنساق لكتابة رواية انسياقاً، هناك في أعماق السارد من يجرّه من يده لفعل الكتابة حين يحين الوقت، والرواية جرتني إليها جراً، هي من فعلت وليس أنا، أعتقد بأن القاص حينما تكبر تجربته الإبداعية وأعني بذلك على صعيد الثراء اللغوي والقدرة على الحكي بكل التفاصيل المتشعبة يصير عندئذ قادراً على صياغة عوالمه الروائية. هي تجربة جديدة كلياً بالنسبة لي، لقد قلت شيئاً في هذا العمل يحاكي بعض ما نعانيه من ظروف اجتماعية وحياتية لها تأثير مباشر على سعادة من عاشها وعلى تعاسته.

■ **في الرواية وجدنا حكاية مكررة، مرتبطة بزواج الأب من زوجة ثانية، هذه الحكاية ألا تعتقدين بأن الفضاء السردي تجاوزها؟ وأن هناك فضاءات أخرى تستحق الكتابة الروائية؟**

- ليت أن مثل هذه الحكايات المكررة لا تترك أثرها على واقعنا المعيش لما كنا أرهقنا أنفسنا في الكتابة عنها. غير أن الواقع شيء آخر بانعكاساته المؤلمة على المرأة التي مرت بهذه التجربة، وهي ترى قلبها ينزف بجرح المهانة، وكذلك على الرجل الذي يتعذب بسبب نتائجها

السلبية عليه وعلى أفراد أسرته، مثل هذه الحكايات هي منشأ للصراع الإنساني وعذاباته، لا ينبغي الاستهانة بها إذ إن حياتنا متشابكة معها!

■ **ما مشكلة عهود؟ كنت أسأل عندما أنهيت الرواية، هي بطلة الرواية لم أجد لها قضية، أو معاناة حقيقية؟ ما أزمة عهود في تصورك؟**

- عهود فتاة طيبة جداً تبحث عن عالم مختلف ولما لم تعثر عليه في واقعها لجأت إلى الخيال، تفتقد إلى لغة للتواصل مع الآخرين، تشعر بالاغتراب، منغلقة على عالمها الداخلي، وتمردها يصبح سجين أعماقها، وعندما تحدث الصدمة الأولى القوية والمباشرة، تجد نفسها وقد أرغمت على الخروج من القوقعة التي حبست نفسها فيها، باحثة عن فعل إيجابي ما.

■ **الشعرية كانت طاغية في الرواية هل تعتقدين أن هذا النفس الشعري المناسب لكتابة رواية؟**

- اللغة كائن روائي يقوم بعملية السرد، ويمسك بزمامه حتى الآخر، إنه يعتني بالبوح الذاتي للساردة (عهود) التي تمر بمرحلة من الهذيان لإحساسها المكثف بالغربة وهي قارئة للكتب فلم يكن هناك من طريق آخر تسلكه الرواية إلا هذا الطريق المعطّر بأجواء اللغة السحرية.

■ **غياب الجرأة في الرواية.. حيث شعرنا بالكاتبة تحاول ملامسة الأحداث عن بعد، ما تصورك لمسألة الجرأة في الكتابة؟**

- هذه الرواية هي رواية الذات المتشظية، المثخنة بالجراح، في ظني بأنها لامست الأحداث عن قرب وفي الوقت نفسه لم تقل كل شيء، إذ ليس عملها أن تقول كل شيء، لقد كانت هادئة في الإمساك بيد القارئ والسير معه على الأشواك.

أما فيما يتعلق بمسألة الجرأة فالذي أعرفه أن العمل الأدبي والروائي بشكل خاص طالما نحن نتكلم فيه إنما هو متعدد السرد، فرواية «جين إيير» على سبيل المثال اعتمدت على قصة عادية ومكررة وهي الفوارق الطبقية التي تقف حائلاً دون زواج بطلي الرواية، لكنها أصبحت من أجمل الروايات العالمية بسبب روعة الأسلوب والوصف.

■ **الأدوار التقليدية لكل من أفراد الأسرة، ألا يجعل الدهشة تغيب من القارئ أثناء**



قراءة العمل؟

حياة هذه الأسرة تقليدية، وهي جزء من حياة العديد من الناس التي لا دهشة فيها، غير أن قراءة الكتاب تتطلب كذلك كثيراً من التفكير في معنى ما يحصل. لقد جعلت نهاية الرواية مفتوحة، ليتخيل القارئ ماذا ستفعل عهود ومريم بعد ذلك؟ كيف ستصير عليه حياتهما؟

■ **وما أن يغلق القارئ الكتاب حتى يبدأ يشعر بالقلق عليهما؟**

أود هنا أن أذكر ملاحظة في نهاية هذا الحوار، وهي أن القارئ يتلاحم مع النص الروائي بمتعة أكبر عندما لا يأتي إليه وهو مكبل بتصور معين له، أو بقراءات أخرى لروايات تركت لديه انطباعاً بأن كل الأعمال السردية ينبغي أن تأتي على منواله، كل عمل أدبي له حالته التي تميزه، وجماله الخاص الذي يتزين به، ووقعه العميق الذي يمكن أن يحدثه في نفس القارئ، فالنص الروائي متعدد الطرق والخيال كما هي الحياة، والساحة الأدبية قابلة لكل التجارب.

المصدر:

جريدة الرياض : الاحد ١٢ صفر ١٤٢٧هـ - ١٢ مارس ٢٠٠٦م - العدد ١٣٧٧٥



عواض شاهر:

الفورة السردية الحالية لا تشبه فورة شعراء الثمانينيات

■ **في المنجز الروائي المحلي هناك لبس بين ما هو أدب روائي وبين ما هو فن روائي بحضورك الروائي كيف تفرز المسألة في هذا الشأن؟**

- ليس في المنجز الروائي المحلي تحديدا، وإنما في المنجز الروائي بشكل عام، هناك فرق في رأي بعض النقاد بين الأدب الروائي والفن الروائي، وحسب تصوري اعتقد أن الأول يدخل في الإطار العام للأدب ويتخذ السرد وسيلة لموضوعه لكنه يختلف عن الفن الروائي في كونه أقل اهتماما بتقنية الشكل، ويجنح إلى مراكمة التفاصيل بإفراط متجنبا الغوص في الواقع وفي الشخصيات، ومتحاشيا البحث في اللغة كمادة تقوم، أولاً بأول بامتحان النص وحمايته من التكرار والسكون.. أما الفن الروائي فهو على النقيض مما سبق كما اتصور.

■ **في (اكثر من صورة وعود كبريت) كانت رائحة المكان حاضرة تشي بها دلالات تظهر من خلال السرد.. ولأن للمكان سطوة في الرواية بشكل عام كيف استطعت أن تظفر برائحة المكان في روايتك لتجعلها ترسم تشكلات مكانية باهرة؟**

- المكان في الرواية مهم، ويعتبره البعض مطلبا جماليا وفلسفيا فوق كونه أحد العناصر الموضوعية المطلوبة لأية رواية، ولكن كم من الكتاب استحضر المكان واستطرد في توصيفه وذكر تفاصيله حد إملال القارئ؟ كثيرون بالطبع، ولو كل كاتب روائي قدم المكان بنفس الطريقة ونفس التفاصيل التي نجدها في كثير من روايات اليوم، لوقع في نفس الخطأ، وبالتالي لا يحق له أن يشعر بامتنان لموهبته في هذا الجانب، فالمكان يمكن رؤيته وتلمسه بأدوات اكثر



شفافية، وأكثر تأثيرا على القارئ، ونحن عندما نشير على سبيل المثال، الى المكان بواسطة الثقافة الاجتماعية التي تنتمي إليه ، ولهجة السكان التي تتحرك فيه، والطقوس الخاصة به، والفلكلور والرقص والغناء الشعبي، نكون قد استحضرنا المكان بطريقة جيدة دون أن نخوض في عوالم المكان المرئية من ناحية المشهد المعماري، وطول الشارع وعرضه والخدمات التي تتجاوز فيه، وكأن مهمتنا في استحضار المكان توقفت عند الطريقة التقليدية التي استنفد فنها روائيون سابقون.

وكمثال فقط، فأنا حينما تطرقت في روايتي إلى المكان لم اذكر اسم الحي الذي لعب فيه حافل وأصدقاؤه، وفرقعوا فيه (الطراطيع) ولم أتطرق إلى اسم الشارع ورقمه وطوله، بل رسمت الإطار العام بما يتفق وروح المكان بحيث يستطيع القارئ مع بعض التفكير أن يستنتج اسم المكان العام بنفسه، فالإشارات فحسب هي التي قدمت المكان وليس التوصيف السطحي المباشر.

■ **الطراطيع هذه اللعبة التي تشكل فرحا آسرا للأطفال.. كيف التقطت هذه اللعبة المهملة لتبني عليها حكاية حافل ولتكون شريكا أساسيا في دور البطولة من خلال السرد في الرواية؟**

- (الطراطيع) في نظري مادة ضوئية عاكسة لمعنى اللعب عند الكثير من الأطفال ان لم يكن كل الأطفال فالشعلة والبارود، تشكلان معا القوة الصوتية الحادة لـ (الطرطيعة) وهي المتعة الأهم عند الطفل، لكن هذين الملمحين هما في الأساس نتاج فعل كيميائي صناعي متعمد يشكل عند تفاعله خطورة ما وامكانية إلحاق أذى بالأطفال أنفسهم.

وإذا نظرنا في المقابل الى الأطفال نجدهم ذوي أجسام ضئيلة هشة قابلة للعطب، ورغم ذلك لا يكفون عن ممارسة المتعة بقوة الرجال البالغين وتوق الحكماء والفلاسفة الى الحقيقة يفترض أن نسأل: لماذا يشعر الأطفال باستسلام هائل لهذه اللعبة؟ هل لأن استخدامها يدربهم على العنف، أم لأن العنف ينطلق من داخلهم فلا يجدون لترويضه سبيلا إلا عن طريق إشعال مفرقعة؟ ثم بناء على هذه التساؤلات لننظر إلى من يقوم بالاتجار في هذه المواد النارية إنهم الكبار وعليه، يمكن التفكير في مسائل أخرى مثل استقبال الأفكار الخطرة، والوقوع في اسرها، ومن يقع ضحية لها، ومن يصنعها؟، بهذا الشرح المبسط تتحرك جزئية



المفرقعات والأولاد في الرواية.

■ الإبداع والمقروئية يشكلان هاجسا لدى الروائي.. إلى أي حد استطعت في أعمالك الروائية أن تتوازن وان تحقق المعادلة الصعبة في حضور الإبداع وحضور الحافز لكي يحقق العمل مقروئية لدى جميع الشرائح الثقافية؟

- أظن ان الإبداع والمقروئية يمكن تحقيقهما من خلال الكاتب نفسه. أعني من خلال فهمه لماهية الإبداع وشروطه، وتفهمه المقروئية ومتطلباتها. وفي رأيي، فإن الإبداع على درجات، فهناك الدرجة التي يتوقف فيها الكاتب عن النظر إلى أي شيء آخر سوى نصه مع افتراض أن هذا الكاتب هو بالفعل موهوب وحقيقي، وهذا النوع من الكتابة لا تقلقه مسألة المقروئية لأنه اختار عنها طريق القطيعة واللاعودة، لكن هذا الإبداع مع تقديري للمتميزين فيه، ليس من ضروريات هذه المرحلة، انه حالة نصية متعالية على الواقع وعلى القارئ، وهي يمكن أن تولد مقداراً من الإدهاش والإعجاب ولكن لدى قلة تمتلك ذائقة متوازية والذائقة التي أنتجت النص، وهذا بالطبع لا يعكس المشهد العام للعلاقة التي تربط القارئ بالكتاب في البلدان العربية. وهناك الدرجة التي يمكن فيها تحقيق المعادلة بحيث يتحقق الشرط الإبداعي والحضور القرائي للكتاب.

لكن هذا الاختبار صعب، ولا يستطيع إلا الكاتب الحقيقي السير فيه. لا يوجد هناك آليات محددة لتطبيق هذه المعادلة وربما من أجل ذلك يتفوق قلة في فنونهم ويتقهقر كثيرون. ومن هؤلاء الذين حتماً يتقهقرون بعض كتاب سردنا المحلي المصرين على التعامل مع الكتابة الأدبية بصياغات صحفية تشبه التقارير اليومية وبعض هؤلاء من المخضرمين في الصحافة وكتابة الزوايا الباردة وهو ما أثر على قدرتهم التعبيرية وعطل اللغة لديهم. لكني أنبه إلى أن الإبداع المنشود لا يكفي وحده لتداول العمل على نطاق واسع، بل من المهم أن يتم تسويقه بشكل جيد.

■ حافل شخصية مرتبكة لا يستطيع المتلقي أن يرصد ملامحها.. هل كان هذا الارتباك له دلالته في الرواية؟

- ان قلت هو شخصية مرتبكة فهو كذلك، ومن يقرأ الرواية جيداً يلحظ لماذا هو بهذه



الصورة؟ هناك أسباب في الرواية جعلته مرتبكاً، ومتناقضاً حتى مع نفسه. لكنه مرئي ويمكن رصده في الأحداث والمشاهد بسهولة، بمعنى أن القارئ يستطيع رصد ملامحه وتتبع حركته في العمل. هو ليس مخبراً سرياً ولا يهوى التخفي في الظلام والأقنعة، وإنما يعيش صباه وفتوته بطريقة طبيعية ويمارس حياته مثل الآخرين لكن مشكلته أنه وقع ضحية ظروف وأحداث لم يشترك فيها ما جعله يشعر بالخوف وهاجس المطاردة إضافة إلى معاناته الخاصة كابن لعائلة لها أيضاً مشكلاتها.

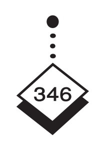
■ **بينما حالة السرد تتطلب توازنا معينا.. نجدك في أكثر من صورة وعود كبريت تسرف في توصيف مشاهد قد تبدو ثانوية. كيف تفسر هذا الانحياز في تعميق تلك المشاهد العابرة؟**

- ما بدا لك ثانوياً لعله بدا لآخرين عنصراً أساسياً في مشهده الذي يتحرك فيه. المسألة نسبية بالتأكيد، ومن ناحيتي فأنا لم أتعمد خطة معينة لعمل وصفي يخص الرواية، بل جاءت العملية ضمن تطور العمل نفسه وتغير أحداثه وهذا شيء طبيعي كما أتصور. العمل في رأيي هو الذي يقترح شخصيته وملامحه داخل الكاتب ما أن يشرع في كتابة فصوله الأولى، ويبقى عليه استغلال هذه اليقظة الذاتية الخاصة بالعمل وتصعيد تحولاتها وانثيالاتها لمصلحة النص. فالكتابة الأدبية والإبداعية بالذات كائن ذكي يستجيب لحالات تشكيله بطريقة قد يندهش منها الكاتب أحياناً.

■ **عواض شاهر يمتلك قدرة التأمل إلى أي حد اتكأت على هذه الميزة وهل نتاجها تلك المشاهد البصرية التي نجدها في الرواية؟**

- ربما، وأنا بالفعل أحب التأمل وأتمتع برؤية الشيء وتمليه والتدقيق في تفاصيله حالما تستهويني عناصره وتشدني أبعاده ولكن هذا لا يحدث دائماً، بل نادراً ما يقع لي، وفي الكتابة أهتم بالتفاصيل وأدقق في العبارات المناسبة لتوصيفها واستيعابها محاذراً من الاستغراق فيها واستعبادها.

■ **في مقدمة الرواية وضعت المقطعين لكل من الكاتب البوسني ايفو اندريتش ومقطع آخر للكاتب الأمريكي سول بيلو.. لماذا كان هذان المقطعان.. وهل فيهما اشتباك**



بالنص يمنح القارئ رؤية أولية لملامح الرواية. ؟

- هذا من التقاليد المعتادة في عالم الكتب عموماً والكتاب الأدبي على نحو خاص، فالكاتب قد يجد في كلام الآخرين ما يتداخل موضوعياً وما يتحدث عنه كتابه، فيلجأ عندئذ إلى استقطاع المقولة المناسبة ونشرها بين يدي العمل. والقارئ إذا أراد، بإمكانه الوقوف على مثل هذه الاستشهادات ووضع المقارنة التي يراها مناسبة للحكم عليها من خلال موافقتها أو عدم موافقتها لموضوع الكتاب. لكني أعتقد أنها عملية لا تحتمل هذه الحساسية لأنها خارج النص، وبالتالي هي مجرد إصبع صغيرة تشير إلى الطريق وليس الطريق نفسه.

■ **في الآونة الأخيرة أجدك تتفاعل مع الروايات الصادرة حديثاً وتقدم قراءات نقدية هذا الدور التفاعلي هل يعتبر هذا الأمر احتجاجا معلنا ضد كسل النقاد في التفاعل مع المنجز الروائي المحلي؟**

- من ناحية النقاد، توجد أسماء عديدة ومعروفة لكن النقد عندنا ما زال خاضعاً لمزاجية الناقد من ناحية، ولما يأتي من خارج الخارطة الأدبية المحلية من ناحية أخرى،

فالكتابات النقدية تتكلم في النظريات والرموز النقدية، والذين يرتاحون في الكتابة عن النقد الثقافي لا يلتفتون أصلا إلى الأعمال المحلية إلا إذا رأوا أن الاسم مهم ويمكن أن يخدمهم منهجيا أو بشكل شخصي هنا أو هناك. أما الأسماء المحلية فحتى الآن لم يلتفت إليها بشكل منصف وجاد ومركز. كأن الكتابة عندهم في هذا الجانب شيء يهز من مكانتهم النقدية، أو يسبب لهم خزياً عند المثقف العربي. هذا هو الواقع للأسف ما الحل؟ المزيد من الكتابة والابداع. ليس أمام المبدع في هذه الحالة إلا أن يكتب بكامل لباقته وبمنتهى قوته الابداعية إلى النهاية، وعليه ألا يجعل طريقه يمر بباب النقاد، وإلا فسوف يعيش أسير ما يقول هذا الناقد أو ذاك. فالابداع أهم بكثير من النقد، وزمنه أطول، وحياته أكثر امتدادا في الوجود الانساني ماضيا وحاضراً ومستقبلا. المبدع هو الأصل. غير أن هذا لا يعني أن يتعجرف المبدع ويرفض رأي الناقد متى ما كان موضوعيا حتى وإن كان ضد العمل. كما لا يعني أن يمتنع عن فتح باب أي حوار ممكن مع الناقد حول عمله، فالذي يجعل من كتبه صندوقاً يخفيه ع الناس وصخب الكلمات التي تقال فيه وعنه، يموت مختنقاً بما كتب.

■ **زمنك الطويل في كتابة الشعر الشعبي هل اتكأت عليه في كتابة الرواية.. اعني إلى**



أي حد يتلامس الفضاء الشعري مع الفضاء السردي؟

- هذا باب مهم في الواقع، فالموروث الشعبي يتميز بذاكرة غنية نشأت من المخيال الشعبي والحكايات والقصائد والأساطير، وهي نتاج مخيلة جماعية نشطة، ونتاج حياة على أرض الوقع جربت الكثير من الخيارات الممكنة لتعيش بشكل أفضل، لكنها رغم مصاعب الحياة لم تضمر بل اغتنمت تجاربها وعمقت من حضورها في الأدبي الشفاهي، ومنها الشعر العامي. اعتقد أن ثمة جوانب عديدة في هذا المجال لا تستغني عنها الرواية الحديثة، بل من الضروري في نظري، أن تتطرق إليها لكونها جزءاً مهماً من الثقافة المحلية. أي بالضبط كما تعد أغاني المدينة التراثية وفولكلورها ورقصاتها الشعبية جزءاً من الثقافة المحلية. لذلك أتصور أن هذا الفضاء عامل مهم لرواية تبتغي صبغة محلية صادقة حميمة وتنظر إلى القارىء الأقرب إليها، القارىء الداخلي، كجهة لا تشعر أثناء قراءة العمل بغربة ثقافية، وهذا هو المفترض أي أن نبحث في تراثنا بشكل أعمق ونجتلب ما يخدم العمل الأدبي والثقافة الشعبية، بشرط ألا تتم العملية بطرق فجة وسطحية.

■ **كيف هو توقفك لمستقبل الرواية المحلية.. وهل تعتقد أن هناك فعلا تراكميا في الإصدارات الروائية المتأخرة؟**

- أتوقع أن يستمر هذا المد الروائي فترة زمنية قادمة أطول مما استمر عليه الشعر الحديث في ذروته فترة الثمانينيات. نحن نعيش مظاهرة الرواية بامتياز، حيث تتوالى إصداراتها وتتحدث عن هموم ومشاغل الداخل نوعا ما، ولم يكن هذا الشيء موجوداً في الخطاب الروائي السبعيني وما قبله. نعم لا تزال الفورة السردية صغيرة لكنها آخذة في النمو والاتساع والتنوع أيضا. هذا تحول طبيعي، يمارسه وعي الحاضر ممثلا في كتابه وروائييه، ولا أظنه سيخبو أو يتضعضع رغم الغياب النقدي، ورغم إهمال الجهات الأدبية الرسمية، ورغم عدم توافر مناخ حقيقي للكاتب يمارس فيه إبداعه بتفرغ وانشغال كلي بمجاله.

■ **رغم تميز منجزك الروائي.. إلا أن هناك قطيعة نقدية لما انجزته.. ما تفسيرك لهذا الأمر.. وهل تحتاج المسألة إلى جهد شخصي من الروائي حتى يضمن الحضور**



النقدي لأعماله؟

– ليس قطيعة نقدية، وإنما هذا هو حال النقد عندنا وعليه، نعم لا بد من الاعتماد على الذات لإيصال العمل إلى الآخر، والناقد بالطبع من ضمن هذا الآخر. ليس ذلك فحسب، وإنما صار مكتوبا على المؤلف أن يوزع عمله على المكتبات في الأسواق. وأمام هذا الوضع لا أجادل في حق الكاتب تجاه توزيع عمله وتسويقه لكن ما أقف ضده هو الاستجداء. أم نستجدي الناقد، وأن نقول له كما سمعت من البعض إنه هو الذي أسسنا، وهو الذي أوجدنا في عالم الأدب، وهو الذي لولاه لفشلنا في الكتابة، وكل ذلك من أجل أن يكتب الناقد مقالة صحفية ويتطرق إلى اسم الروائي. أليس هذا التصرف مهينا لكرامة الكاتب؟ والغريب أن نتصنع بعد هذا التوسل، أهميتنا أمام الإعلام، ونتحدث بكبرياء زائف عن روايات محلية زاعمين أنها لا تستحق أن توضع في قائمة الرواية المحلية الحقيقية. نعم، الغياب النقدي مشكلة، لكن المشكلة الأخرى هي أن ثمة بيننا من ينظر بحسد كبير إلى كثير من الكتاب المحليين فتجده يصدر فتاواه النقدية هنا وهناك بدلا من التركيز على تطوير نفسه والاشتغال على مشروعه إن كان لديه مشروع روائي.

المصدر:

جريدة اليوم: مارس ٢٠٠٥ العدد ١١١٨٢



عواض شاهر

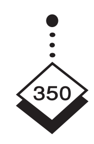
إفشاء ملامح المكان هو دور الموضوع وليس دور الكاتب

■ في رواية «قنص»، الصحراء تعتبر مسرحاً حقيقياً لأحداث الرواية. ودعني أسألك كروائي كيف تكتب هذا الفضاء الصحراوي. ألا ينتابك شيء من الارتباك بين أن تكون رغبتك كتابة عوالم الصحراء من الداخل وبين أن تتخذ مكاناً قصياً لتكون الرؤية آتية من الخارج؟

- أن أكتب عن الصحراء من الداخل، ليس معناه أني في هذا الداخل بشروطه. وفي الأساس، لم أفكر في تمثلها على النحو الذي يستهوي الرومانسيين أو المولعين بالحديث عن المكان كرمز للتعبير المفرط عن الأصالة والانتماء وغير ذلك من الموضوعات التي تجعل العلاقة بمكان ما علاقة مغلقة في مثاليتها. الشيء الآخر هو أن الصحراء عندي ليست الأفق الرملي فحسب، وإنما هي الزمن والأحداث التي تقع فيه، وهي أيضاً الناس والثقافة والذاكرة، ولكن كل ذلك بمعزل عن الدخول في شروط الترافع عنها من منطلقات ضيقة. على هذا الأساس، كنت أتحرك داخل الصحراء، وأنا منفصل عنها. كنت أمشي فيها ليس كما يفعل الغريب، وإنما كأحد أبنائها الذين عاشوا فيها ردحاً من الزمن وعرفوها، ومع ذلك لم أكن أتيح لها فرصة مشاغلتي بصوتها الذي يحيل اللغة عندي إلى صدى له، بمعنى أن يكون سابقاً على الكتابة ومتحكماً فيها لهدف دعائي أو بطولي لا يخص الكتابة الإبداعية التي أريد.

■ عندما نتفحص الصحراء في الرواية نجدها فضاء غير مؤطر باسم محدد.. ونحن نعرف أن الصحراء كأمكنة لا تتشابه. عدم التسمية هل تعتقد بأنه يدخل المكان في حالة من التعميم ولا يمنحه الخصوصية التي يحتاجها القارئ صمن فضاء الرواية؟

- لم تكن تهمني أين تقع هذه الصحراء التي أتحدث عنها، بل لم أسع أصلاً إلى رسمها



في النص وفقاً لتضاريس وأبعاد معروفة، ولكن الذي كان يهمني هو الإنسان فيها. أعتقد بأن هذا هو المهم. الخصوصية لا تعني أن نعرف المكان الذي دارت فيه أحداث الرواية، بل تعني كما أتصور أن نتأمل الشخوص، والأحداث، ومفردات الحياة المعيشة سواءً من ناحية ثقافية أو من ناحية التخاطب اليومي، وبقية الممارسات التي تحمل داخلها الخصوصية الحقيقية للإنسان نفسه. لم يعد للمكان تلك الأبهة والأهمية في الرواية الحديثة كما أظن. وهذا ما أكدته في روايتيَّ السابقتين حيث أوليت للمكان اهتماماً أقل واكتفيت بالإشارة إليه من بعيد وهو إجراء اتخذته بديلاً عن الكتابة التفصيلية المبالغ فيها للمكان على شاكلة ما نجده في بعض الروايات.

■ **في لحظة استسلام تواطأ الجميع في اخفاء هذلا. أليس هذا الخضوع لجبروت الدربيل يتنافى مع أعراف الصحراء. والتي لا تقبل التسليم بهذا الجور الذي كان يمارسه الدربيل؟**

- أحد أهم أعراف الصحراء هو ألا تستمر الحياة فيها بدون أخطار، وبدون شعور بالخوف والتوجس من حدوث متاعب وأخطاء وصراعات سواءً بين أهلها أنفسهم أو بينهم وبين طامعين فيها من الخارج. هذا العرف بالطبع لا يدخل في منظومة الأعراف الاجتماعية التي يمارسها الصحراويون في حياتهم العامة، بل هو في الأصل نتاج ثقافة التعايش الحذر مع الآخر، وصنيعة إرث طويل من الخصومات والحساسيات المتبادلة، وغالباً ما تغذي هذه الثقافة حكايات ومقولات وأشعار أضحت تاريخاً تبني عليه تصورات ومفاهيم قد لا تكون صائبة. لا أقول بأن الصحراء تخلو من الحب والسلام على الدوام، ولكن الغالب في وعيها هو الحديث عن الصراعات والحروب الماضية ولا تزال حساسية أن يقع مكروه أو خطر تحمل المرء على التعامل مع الأشياء بتوجس. إضافة إلى ذلك، فإن الجهل، والانغلاق، وكراهية التغيير، هذه العوامل تساعد في رأيي على نشوء قوة ذات هيمنة وسطوة إما في الوعي ويكون منشؤها خرافياً في أغلب الأحوال، أو على أرض الواقع وفي هذه الحالة يتم التعاطي مع هذه القوة من منظور المدافعة والمهادنة بحسب ما تقتضيه الظروف والأوضاع. في حالة هذلا، نجد أنها تنكرت في ثوب رجل لتختفي على الدربيل، وهذه حيلة من يبتغي السلامة لأن الخيار الآخر هو الوقوع في قبضة الدربيل، وهو ما لا يمكنها فعله. يمكن القول بأن أعراف الصحراء



ليست كلها حميدة، بل فيها ما هو سيء ومتخلف.

■ **إلباس المرأة ثياب الرجل حكاية تكررت في أكثر من رواية. كرواية ليلة القدر لطاهر بن جلون ورواية خاتم لرجاء عالم. نموذج هذلا كيف تشكل بعيداً عن تلك النماذج السابقة؟**

- ليست في هاتين الروايتين فقط تكررت هذه الحيلة بل في قصص أخرى وكمثال هناك قصة جوزفين موناغان التي حدثت بشكل حقيقي في منتصف القرن التاسع عشر في الغرب الأمريكي وكانت حملت سفاحاً فطردها أهلها من البيت فاضطرت إلى التنكر بزي رجل والانتقال إلى مكان آخر. وقد مثلت هذه القصة في هوليود عام ١٩٩٣م تحت عنوان (the ballad of little J. O) من إخراج ماغي قرينوولد. إذاً، هي ممارسة تكاد تكون معروفة في أكثر من بيئة وأكثر من مجتمع. ومن جهة هذلا، لم تكن العملية صعبة خصوصاً عندما نستحضر كيف كانت تلبس ثوب طفل اسمه «ناشي» في سني عمرها الأولى وكان أبوها يفرح برؤيتها في ذلك الثوب.

■ **هذا الحياد في الصحراء في لحظة الكتابة هل تشعر بأنك تنجح فيه.. أعني عندما تقرأ روايتك بعد انجازها هل تشعر حقيقة بأنك أنجزت حيادك ودون التورط في مرافعة عن الصحراء؟**

- أهم من هذا الشعور، في نظري، هو التنبّه سابقاً إلى أهمية أن أكون محايداً. باصطحاب هذا الشرط طوال الكتابة ابتعد عن محاذير التحدث بصوت غير صوتي. أما كوني نجحت أم لا، فهذا متروك للقارئ. مع ذلك، أظن بأني كتبت العمل بحرية معقولة.

■ **لم يعد للمكان تلك الأبهة والأهمية في الرواية الحديثة، أتصور أن الأمكنة في الرواية يجب التعامل معها بحسب الحالة السردية. ولا يجب أن يكون هناك موقف صارم. فالرائحة قد تكفي لمكان ما ولكن قد لا تتحقق في مكان آخر وذلك على مستوى المكان في الرواية؟**

- وجهة نظر أحترمها، وأنا أتحدث عن رأيي فيما يتعلّق بالأمكنة في رواياتي ولكل شخص



رأيه بالطبع. فيما يخصني، أعتقد بأن المكان ليست له أهمية الموضوع، وأتصور بأن الموضوع الذي لا يحمل ملامح المكان الذي يدور فيه، أظنه بحاجة إلى إعادة نظر. إفشاء ملامح المكان هو دور الموضوع وليس دور الكاتب.

■ **أعرف أن الصحراء ليست كلها حميدة، بل فيها ما هو سيئ ومتخلف على مستوى القيم والأعراف وهي تتخذ الشكل الأسطوري على مستوى الذاكرة الشعبية. هل تجد الحرج في تعرية هذه المسألة. أعني إلى أي حد ترصد هذا الجانب روائياً؟**

- شرط الحرية في هذا الشأن هو أن تتحدث بصدق وموضوعية. الرواية هي على نحو ما تصور لما يفترض أن يؤدي إلى كشف حقيقة الشيء في وجه الزيف الذي يحاصره. هذا بالمعنى النظري. وهي بهذا المعنى تعري الأشياء وتخلصها مما ألصق بها من مفاهيم وتصورات سابقة قد تكون تلبستها في ظروف معينة تحت مسميات مثل امتلاك الحقيقة، أو القوة، أو انتصار الأيديولوجيا من أي نوع. هناك أعراف اجتماعية سواءً أكانت في الصحراء أم في المدن، لا تستحق الاحترام لأنها غير إنسانية في المقام الأول ومن هذه الأعراف على سبيل المثال، إكراه الفتاة على الزواج، وأيضاً ما يسمى بزواج «الشغار»، وهناك عرف تحجير ابنة العم، وهي كلها أمور تحدث في أماكن عدة من الصحراء. هذا على المستوى الواقعي المعيش، أما على المستوى الأسطوري بحسب ما ورد في سؤالك فلم أفهم ما تقصد.

■ **عندما ذهب فرحان القناص إلى عمق الصحراء ليختبر رؤيته في هواجس القنص أعاد لنا سيرة غرنوي في رواية العطر وذلك عندما ذهب إلى الجبل ليعيش مرحلة التزهد والتوحد مع الروائح واستخلاص العطر الذي يحلم به. بين هاتين الحالتين كيف ترصد حضورها في «قنص» وأيضاً في رواية «العطر»؟**

- ربما تشابها في الهدف، وأقصد أن كلاً منهما يقنص على طريقته، لكن فرحان يختلف عن غرنوي في أنه أساساً بعيد عن مجتمعه، وإن زاره فلا يزوره إلا نادراً، بينما الخلاء هو مكانه الأصلي. في حين أن بطل زوسكيند في العطر كائن مدني أولاً، ومخالط للناس ثانياً، وانتباذه الجبل حدث لمرة واحدة وأخيراً لم يفعل أثناءها أي شيء يُذكر باستثناء الجلوس مع نفسه وتأمل أحواله وما حدث له. ثم إن فرحان القناص في «قنص» لا يستخدم موهبته في



قتل البشر، بل يمارس رياضة الصيد العادية، والمرة الوحيدة التي قرر أن يغير فيها عادته كانت عندما ظن بأن قتل الذئب الذي كان في الواقع «الدربيل» عملٌ مشروعٌ، حسب تصوره، لأنه شكل ظاهرة غير حميدة في السلوك والأخلاق.

■ **الدربيل الذي أحال الصحراء إلى حالة من الفزع.. تولت مسألة فضحه امرأة وهي «تينة» بكشف فحولته المزيفة. أن يأتي الفضح على لسان امرأة هل ذلك يحمل دلالة ما؟**

- لا أستطيع أن أحدد ما إذا كان ما قالته «تينة» يشكل فضحاً أم لا؟ في الرواية قيل الكثير عنه، وعموماً كلما تعددت مصادر الحديث عن شيء ما بدون إثباتات علمية، صار أكثر عرضة لإزاحته عن حقيقته وحجمه الطبيعي، وتضخم التصور عنه مع مرور الوقت، وأظن بأن الأساطير تدخل في هذا الباب. «تينة» كانت تحكي ما تظن بأنه حقيقة، وهذا يعني أن المشاركة في الحكي لم تقتصر على الرجال فحسب، بل شاركت النساء في صنعه، وترويجه وكل هذا يشير إلى دور المخيلة واشتباكها مع الواقع تجاه الأحداث، والشخوص، القابلة للتماهي في الحالين، حال الواقع المجرد وحال الأسطورة. أيضاً يدل ذلك على انفتاح مساحة الحكي بين النساء والرجال حتى في المجتمعات البسيطة كمجتمع الصحراء.

■ **قنص هذه المفردة تحمل عناوين مهمة لملامح الصحراء ماذا أردت أن تقول عن اختيار هذا العنوان للرواية؟**

- من يقرأ الرواية يجد أن هذه المفردة أساس مشترك بين شخوص العمل، فرحان القناص، الدربيل، هذلا نفسها، جلاَّل، والصحراء في الأساس تشتهر بأنها المكان الوحيد الذي تمارس فيه رياضة القنص المعروفة ومن هنا فضلت هذا العنوان على عناوين أخرى لم أجدها تخدم العمل كأيقونة نصية.

■ **هذه الرواية الثالثة وعواض بعيد عن الرواية الإشكالية الرواية التي تلامس اللحظة الراهنة. اختيارك لمناطق روائية لا تحدث الجدل ولا تحرض على ردة فعل مضاد. هل هو إخلاص لرؤية فنية ما. أم هناك تدرج في المسألة حتى يتم الاشتباك مع الآني؟**

- هذا حكم نقدي لا أوافقك فيه، مع تقديري له. ورغم أني لم أفهم بالضبط ماذا



تعني بالرواية الإشكالية التي تلامس اللحظة الراهنة، إلا أني أسأل: على أي أساس نقدي انطلقت في تصورك هذا؟ هل لديك أمثلة على الروايات التي تقصدها في سؤالك؟ لا أريد أن أحرجك، ولكن يفترض أن تعرف أن النقد لدينا لا يرتقي مع الأسف إلى الدور المواكب لطفرة السرد في مشهدنا الإبداعي. كما أنه بعيد عن طرح إشكالات وقضايا نقدية تتعلق برؤى السرد ومدى اشتباكها مع المتحقق على مستوى الواقع الماثل بكافة أبعاده. نحن نسير الآن في خط الحكي، بينما توقف خط النقد الفاعل منذ زمن. وإزاء هذا الحال كيف يمكن أن نقوم الحكي، ونفرزه، ونشير إلى آنية رؤاه أو ماضويتها؟ هذه أسئلة مشروعة في نظري ويفترض أن تجد أجوبة من قبل المعنيين في النقد. أما الكاتب فيجب ألا تقلقه هذه المسائل إن أراد أن يخلص لمشروعه ويستمر فيه. الجدل حول أية رواية لا يدل بالضرورة على أن الرواية المثيرة له رواية ناجحة بالمقاييس الإبداعية، فقد يرتفع اللغط حول رواية ما فترة من الزمن لأسباب دعائية بحتة ولكنها سرعان ما تتوارى عن واجهة المشهد لأنها تفتقر إلى ديمومة الفن الحقيقي. وفيما يتعلّق بي فأنا أكتب لأن القارئ موجود، ولأني أشعر بأن المسافة بيني وبينه يحكمها ما أقدم من عمل وليس ما يكتب عنها. نعم، أقدر كثيراً من يتطرق إلى أعمالي منطلقاً من رؤية نقدية خالصة تعكس احترامه لمجاله ولسمعته، غير أني ألتمس الكلمة الأهم من القارئ نفسه سواءً ذلك القارئ الذي يعرفني أو الذي يقرأ اسمي في أعمالي للمرة الأولى. وعموماً قائمة الأسماء التي تشكل الآن مشهدنا السردي المحلي لا تزال قصيرة وأنا ضمن هذه القائمة بالطبع ومسألة انتظار متى أصل إلى أعلى القائمة لا أفكر فيها إطلاقاً لأن الهدف الذي يهمني لا يتعلّق بمعرفة من هو في أعلى القائمة ومن يحتل أسفلها بل بمعرفة كيف تبدع؟ وكيف تكتب اعتماداً على قدراتك وموهبتك واحترامك للفن وليس اعتماداً على المصادفة ولا على «تكفى يا دكتور فلان افزع لي».

■ **الرواية الإشكالية من وجهة نظري هي التي تشتبك مع الواقع ويتم تداولها على مستوى القارئ والناقد. وهي أيضاً الرواية التي تحدث الضجيج كما فعلت رواية بنات الرياض؟**

- تعريف الرواية الإشكالية بهذا المعنى قد يقع ولكن ربما كان ذلك على حساب الفن والعمق. الاشتباك مع الواقع بدون فن يتحول إلى أي شيء آخر سوى الأدبي. ما فائدة أن



تتحدث عن الواقع بالصراخ مثلاً وكان يمكنك أن تحول الصراخ إلى صوت جميل يشد الأسماع ويوصل ما تريد أن تقوله بدون إزعاج؟ كما أن إعلاء نبرة الأنا الخاصة بالكاتب من أجل طرح قضيته على القارئ يفسد الفن ويقلب المسألة إلى خطاب أيديولوجي وشعاراتي. ونفس الشيء يحدث لمن يستغل ما يدور الآن من تعاطف دولي حول حقوق المرأة ويكتب رواية تتحدث عن هذا الموضوع ولكن من دون اعتبار للشروط الفنية المطلوبة لكتابة رواية تراهن على الزمن والرسوخ في الذاكرة.

■ **هل نقول إن فضاءات قنص مخلوقة للتأمل النفسي. وبهذا تصنف الرواية كرواية نفسية؟**

– أظن بأن تقييدها في هذا البعد يلغي منها الكثير. نعم، هناك مساحة من التأمل ولكن الرواية بشكل عام – أية رواية – تشتمل على أبعاد أخرى يفترض ألا تغيب عن بال القارئ النابه.

■ **لك رأي بأن الرياض لم تنتج رواية حديثة. فكيف ترصد تجارب كفخاخ الرائحة وصوفيا وكائن مؤجل وما مدى اقترابها من الرواية الحديثة؟**

– لا أذكر متى قلت هذا الرأي إن كنت قلته بالفعل وعلى أي حال فخاخ الرائحة وصوفيا لم أقرأهما إلى الآن ولا أستطيع بالتالي إبداء رأيي فيهما، أما كائن مؤجل فقد كتبت عنها قراءة انطباعية نشرت قبل شهور وخلاصة رأيي هي أنها لم تضف جديداً إلى المشهد السردي. هذا هو رأيي باختصار شديد، لكن هناك آراء تمتدح الرواية وتشيد بها، والكاتب فهد العتيق من الأسماء المعروفة منذ زمن طويل في القصة القصيرة وهو ليس مثل بعض الذين جاؤوا بسرعة إلى السرد واختفوا، ولا مثل بعض الكتاب الذين يكتبون رواية كل ستة أشهر من دون فن ولا عمق. أتصور أن الرواية الحديثة يفترض أن تفارق من ناحية الشكل كافة الأشكال التقليدية المعروفة في الرواية. أي تستفيد من الحقول الفنية المعاصرة كالسينما، والفن التشكيلي، والمسرح، ولكن ليس على طريق البناء الأفقي الراكد الخالي من حساسية الفن. الرواية فن التجريب، والابتكار وخلق الأشكال، مع إعطاء نفس الأهمية للموضوع، والأسلوب، وانفتاح اللغة على الشعر والمجاز. وبناء على هذا الفهم، أظن بأن الرواية الحديثة عندنا لا



تزال غريبة على المشهد، وإن وجدت فهي موجودة خارج الزخم الإعلامي الراهن.

■ **وأنت تراهن على القارئ المنتظر الذي ينجذب للفن في روايتك ألا تخشى ونحن نعيش تكاثراً روائياً في الإصدارات الروائية على مدار العام من تغييب رواياتك وبالتالي لن تكسب القارئ المنتظر وفي ذات الوقت لم تكسب القارئ الذي يقرأ الروايات الأخرى التي أنت تتحفظ على مستوياتها السردية؟**

- القارئ موجود معنا وسيبقى بعدنا وهذا ما يعطي الكاتب فرصة اتصال أطول بالقارئ. ليس للكاتب أن يطالب بكل شيء وهو لا يقدم شيئاً. أما إذا قدم ما يستحق فإن فرصة منحه مكانته اللائقة به ستكون أفضل لكن احتمال حصوله عليها في حياته يبقى من الأمور غير المؤكدة. وإجمالاً، لا يوجد عمل أدبي ليس له قراء. كل الأعمال الأدبية التي صدرت والتي لم تصدر بعد لا يمكنها أن تتجنب القارئ سواءً أكانت جيدة أم رديئة، وبناء على ذلك يصعب قبول فكرة (تغييب الرواية) إلا إذا كانت من ناحية نقدية أو من ناحية اصطراعات آيديولوجية، أما من ناحية تغييبها من قبل القارئ العام فذلك غير ممكن لأن مجرد أن تصل الرواية إلى شخص أو عدة أشخاص يكفل لها مقروئية ما تجنبها القطيعة الكاملة مع القارئ. ومن هنا فأنا لا أخشى أبداً من هذه القطيعة.

المصدر:

جريدة اليوم: الأحد ١٤٢٦/٢/١٧هـ. الموافق ٢٠٠٥/٣/٢٧م.



الروائي عواض شاهر:

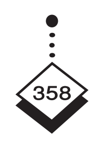
ومأزق الكتابة عن المرأة روائيا

■ هل تشكل الشخصية النسائية الحاضرة في رواياتك امتداد لنماذج المرأة في واقعك.. وإلى اي حد تستثمر امرأة الواقع في اعمالك الروائية؟

- نحن ننتمي إلى مجتمع ما تزال المرأة تحتفظ فيه بتقاليد في الصمت تكاد تكون شاملة لكل حياتها. صمت عن البوح الذاتي، صمت عن المشاركة في الهموم المجتمعية، صمت ثقافي، وفي البادية خصوصاً، تتعرض المرأة لتعاليم في قانون الصمت أشد قسوة. الكتابة الروائية في هذا المجال، يفترض أن تحك هذه الطبقة السميكة من الصمت عن طريق خلق شخصيات نسائية تتحدث عن ذواتها، تقول حياتها على طريقتها في الكلام، ولذلك فإن المونولوج في هذه الناحية مهم وذلك أنه يكشف العلاقة بين اللغة عند المرأة وبين الواقع. وفي رواية (أو على مرمى صحراء في الخلف) تقتعد العيطاء مكاناً عالياً بعيداً عن الأسماع لتتكلم وتسمع نفسها وهي تتكلم. أيضاً، تختلي بنفسها في بيتها وتتحدث. أما أمام الرجل، فتلتزم الصمت. وجواباً على سؤالك، أقول بأن المرأة جزء من الواقع، ولكنها في الرواية لا تحمل سمات الواقع الفعلي. بمعنى أنها تبتعد عن أن تكون شخصية حقيقية بالاسم والصورة والصوت، بل مقاربة لما يحدث في الواقع.

■ كروائي في رسم الشخصيات، هل تجد تبايناً في مسألة رسم الشخصية النسائية عن الشخصية الذكورية. وايهما اكثر حميمية وتشكلاً في لحظة الكتابة؟

- من الطبيعي أن يحدث اختلاف بين الشخصيتين. المرأة ككائن تعده الأعراف والتقاليد لأدوار أقل أهمية بالنسبة إلى الرجل، يختلف تفكيرها، وسلوكها، وردود أفعالها عن الرجل. الاستئثار الذكوري باتخاذ القرار في كثير من شؤون الأسرة، وقضايا الزواج،



والطلاق، و(التأديب)، وتوجيه مسار الحياة بشكل عام، لهذه الأمور تأثيرها على اختلاف شخصية المرأة عن شخصية الرجل في الكتابة الروائية. ولكن يفترض ألا نغفل الاختلاف البيولوجي ودوره في تعميق مفهوم الضعف والقوة داخل العلاقة بين الشخصيتين. بالنسبة إلي، أظن بأن إنشاء الشخصيات لا بد أن يكون على قدر واحد من ناحية الاعتناء بمقوماتها وتشغيلها داخل العمل، أما اختلاف أدوارها في النسيج السردي، وتباين مستويات وجودها، وأفعالها فهذا مما تختص به كل شخصية عن الأخرى.

■ في رواية (أكثر من صورة وعود كبريت) كانت أم حافل نموذجاً للمرأة الضعيفة. هذا النموذج الانهزامي كيف يمكن صياغته بشكل مختلف دون الوقوع في الجاهزية الانهزامية؟

- الضعف الذي حدث ل(سجود) أم حافل، كان سببه الأساس عضوياً، ولم يكن ذا علاقة بشخصيتها. فقد أصيبت بشلل، ألزمها الكرسي المتحرك، ونتيجة لهذه الإعاقة لم تستطع مقاومة تسلط الزوج. تمتع الجسد بسيادته في الحركة الطبيعية غير المقيدة، عنصر مهم في تحديد مسار المواجهة بالنسبة إلى امرأة مثل سجود. لكن، المسألة يمكن أن ينظر إليها من زاوية أخرى، وهي أن أم حافل كانت ضحية أب وافق على تزويجها من رجل لم يكن يعرف عنه الكثير، وعندما ظهر على حقيقته كان الوقت متأخراً على فعل شيء، إذ كانت قد أنجبت منه ولداً، قبل أن تتعطل قدرة جسدها، وتلازم الكرسي.

■ هذلا نموذج المرأة الصحراوية، لعبت دور البطولة المطلقة في رواية (قنص) بينما نجد المرأة في (أكثر من صورة وعود كبريت) كان حضورها هامشيًا. بماذا تفسر هذا التباين؟

- في الواقع، لم أخطط لهذا الشيء، ولكن العمل كان مختلفاً من نواح مكانية، وثقافية، دون أن ننسى اختلاف الشخصيتين في التفكير، واختلافهما في نمط الحياة، والعمر. أتصور بأن (هذلا) كانت مثال الفتاة التي صادفت في حياتها واقعاً يتميز بتهديد مباشر لها، ما جعلها تتخفى في زي رجل، وتتحرك بشخصية ذكورية منتحلة. أما سجود في (أكثر من صورة وعود كبريت) فلم تكن تعيش في بيئة تمثل خطراً عليها بالمعنى الذي كانت تتعرض له



(هذلا) بل كانت ضحية مرض مقعد، وتسلط زوج ارتبطت به بقرار من أبيها.

■ في أكثر من صورة وعود كبريت كانت أم حافل تمثل الزوجة الأجنبية. استحضار هذا النموذج هل يحمل دلالة ما؟

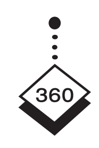
– على المستوى الاجتماعي، كثيراً ما يحدث الزواج إما من خارج السعودية، أو من داخلها بنساء غير سعوديات. وعليه، هناك الكثير من المشكلات الناتجة من هذا النوع من الزواجات. أعتقد بأن أي شخص منصف، وعاقل، لا ينكر بأن بعض النساء غير السعوديات يعانين من مصاعب جمة بسبب زواجهن غير السعيد بسعوديين إما مستهترين بمفهوم الأسرة بشكل عام، أو بفكرة الارتباط من غير سعودية على المدى الطويل. هناك زواجات تحدث بسبب نزوة عاطفية، أو لإرضاء فحولة ذكورية طارئة، ثم بعد ذلك تقع المشكلات.

■ كيف ترصد علاقة المرأة بالمرأة داخل رواياتك، هذا اذا ما عرفنا ان بعض اعمالك لا توجد فيه سوى امرأة واحدة كرواية اكثر من صورة؟

– المرأة في رواياتي تتحرك في دائرة الأقارب، الأم، الأخت، العمة، وبالتالي تكون العلاقة في الغالب علاقة قريب بقريبه. لعل سبب هذا الحرص على تحديد دائرة القربى، يعود إلى أهمية العلاقات الأسرية عندي حينما أستحضر البطل في عملي. المرأة على وجه الخصوص، بوصفها مركز الأسرة، لها تأثير كبير على اختيار مكانها في العمل. لا أستطيع، أن أوجد امرأة من سلالة الذئاب على سبيل المثال، ولذلك فإن علاقة المرأة بالمرأة تأتي على مستويين. المستوى الاول يتعلق بالروابط الأسرية القريبة، والمستوى الثاني له صلة بخصوصية الحدث أو الدور الذي تمارسه المرأة في العمل.

■ كشاعر شعبي وقاص روائي هل تجد ان هناك تبايناً في صورة المرأة بين جنس ابداعي وآخر لديك. اعني هل الصور ثابتة ام متغيرة؟

– من المعروف، أن ما يكتب وفق خطة سابقة وبقصدية معينة في توظيف الشخصيات والتحكم في مسار العمل، لا علاقة له بالإبداع بل هو عمل ميكانيكي جامد لا متعة فيه ولا لذة. الإبداع، في نظري، هو أن تسمح لنصك بحرية الحركة في تطوير الشخصيات، وتركها تتحرك أمامك بحسب ما تقتضيه اللحظة الإبداعية، وفتوحات الخيال. من هذا المنطلق،



أجيب فأقول بأن المرأة في وعيي ووجداني موجودة بقوة، ولكن انتاجها في عمل فني وتحديد دورها، يعتمد على النص نفسه، وعلى ما تجود به اللحظة الإبداعية، والخيال. وطبعاً، هذا لا يتعارض وما يتطلبه مني واقع مجتمعي، من كتابة تنطلق من داخل هذا الواقع.

■ **هل وجدت صعوبة في صياغة نماذج المرأة البدوية التي تسكن الصحراء في رواية قنص، وبماذا تميزت تلك الشخصيات؟**

- ربما لأني جزء من هذا الواقع الصحراوي، لم ألمس صعوبة في كتابة «قنص». بل كان الموضوع متدفقاً، في شكل غريب، ولم يكن يعيقني عن إدراكه أولاً بأول، إلا اللغة والمتطلبات الفنية. الآن، لا أدري، لأني في حالة استرخاء وقراءة وتأمل. ربما، عندما أبدأ في كتابة أخرى، أقول لك. عموماً، أنا لا أقول بأن الكتابة عن الصحراء سهلة، ولكنها ستكون أصعب عند من يستحضرها من الخيال، ومن الكتب، ومن أقوال الناس، وهو في الواقع لم يسافر فيها، ولم يعش فيها ما يكفي من الوقت.

المصدر:

جريدة الرياض .



القاصة ليلى الأحيدب:

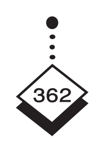
امتلك غابات من التفاصيل التي قد ابنيها روائيا يوما ما

■ **"البحث عن يوم سابع" عنوان مجموعتك الأولى التي صدرت ١٩٩٧، يشي بأن لك مع الزمن حكاية، وهذا ما نلحظه في عناوين أخرى في المجموعة لها الدلالة ذاتها، ما حكايتك مع الزمن؟**

- لي مع الزمن حكاية قديمة، فأنا لست من النوع الذي يفتقد ساعة يده يصاب بضياع إذا نسي ارتداءها، أنا أرتدي الساعة كإكسسوار جميل فقط لا غير وأخلعها حالما تنتهي مهمتها الجمالية، بمعنى أنني لا أنظر للساعة ولا يعنيني مرور الوقت، وقتي لا تحدده الساعة بقدر ما يحدده الحدث، ربما لذلك أتشبث بالدقائق والثواني في ثنايا قصصي.

■ **أقول ربما ليلى الآن تكتب القصة ولا تنشر، ما مبررات عدم النشر لديك؟**

- مبررات عدم النشر عديدة، لعل من أهمها فقدان الشهية، وثمة مبررات أخرى مثل اختفاء الأجواء المحرضة على النشر، ليس ثمة أفقٌ ثقافيٌ يغري بالوجود إبداعيًا ليس ثمة ملاحق متوهجة، أو أسماء موحية في السابق في الثمانينيات كان نشر قصة أو قصيدة لأحدهم في ملحق ما يثري بقية الملاحق ويشعل الحماس كان جار الله ومشري وباخشوين حاضرين بأدواتهم المختلفة وكنا الجيل الصاعد الذي ينتظر إبداعهم ليتعلم، أذكر أنني قرأت قصة «موت أيوب» لباخشوين كثيرًا كنت أبحث عن سر تميزها، عن مصدر توهجها في داخلي، كنت أدرس بناءها لأتعلم كيف أكتب وكيف أتميز، وكنت أقرأ مجموعة جار الله الحميد مرات عديدة للسبب نفسه، وكذلك كنت أقارن بين كتابات مشري الأولى وكتاباته الأخيرة، كنت



أتعلم منهم، كان ثمة قنطرة تربطنا كجيل بالجيل الذي سبقنا، هذه القنطرة لم تعد موجودة بيننا وبين من أتى بعدنا ولم تعد موجودة بين المبدعين من جيل واحد ربما كبرنا واختلفت رؤانا وربما كبرنا وأصبحنا مهمومين بالكتابة الصحافية لأنها الرسالة التي تصل.

■ **هذه المبررات أسميها هروباً وتنصلاً من الهم الإبداعي الحقيقي، الجيل الحالي ينتظر من ليلى وغيرها من جيل الثمانينيات الاستمرارية والحضور في المشهد المحلي هل الحفاظ على نكهة النشر في الثمانينيات يوجب هذا الغياب؟.**

- الحضور في المشهد المحلي لا يوجب أن أرتدي القصة أو الرواية كي أكون موجودًا، أنا أرى أن حضوري المقالي الذي لا يعجب الكثير من مبدعي الثمانينيات هو الأهم في هذه المرحلة بالذات، أنا أحقق بهذه المقالات أهدافًا ترضيني ككاتبة، الحضور المقالي هو منطقتي الآن التي أجيد التحرك من خلالها، وهذا لا يعني أن القصة لم تعد كذلك، لكنني لم أعد أتعجل النشر بوسائله الصحافية، هذا الألق لم يعد هدفي الآن.

■ **في البحث عن يوم سابع وجدنا أنك تكتبين عن امرأة واحدة لها ذات الملامح والهم الأنثوي، هو ذاته يحضر في كل القصص هل فعلاً أنتِ تكتبين عن امرأة واحدة؟.**

- تقول إنني أكتب عن امرأة واحدة لها ذات الهم الأنثوي ولها ذات الملامح، أسألك كيف؟ وماذا تعني بالهم الأنثوي؟ هل تسمي الهم الإنساني لأي امرأة هما أنثويا؟ هل يجب أن أكتب عن ارتفاع أسعار العقار ليصبح هم المرأة في قصصي غير أنثوي؟ ما الهم الأنثوي في نظرك؟ وما الغير؟ تتحدث وكأن الهم الأنثوي خلل فني ينبغي تجاوزه أنا بالمناسبة لست ممن تؤرقهن هذه المسألة، لا يعنيني إسقاطات نقاد الشنطة على كتابات المرأة ولا تستفزني تسمية أدب نسائي، أنا ببساطة أكتب المرأة التي أراها، وأشعر بتفاصيل همها، أكتب المرأة التي في داخل أغلب النساء، أكتب المرأة العاشقة والمرأة العاقلة والمرأة الخاضعة، أظن أنني في مجموعتي القصصية لم أكتب عن امرأة واحدة بهم أنثوي واحد كما تقول.

■ **من هم نقاد الشنطة؟.**

- الذين يعرضون بضاعتهم لمن يدفع أكثر، وطريقة الدفع هي المختلف عليها.

■ **«الذين يعرضون بضاعتهم لمن يدفع أكثر، وطريقة الدفع هي المختلف عليها»،**



بجرأتك المعهودة هل تكشفين لنا حقيقة هذه الأسماء التي تتعامل بهذا المنطق التجاري في سوق الأدب المحلية؟.

- أنا لم أحدد الثمن، قد لا يكون تجاريا كما فهمت من إجابتي، وإن كنت ستجرؤ على نشر إجابتي فأنا أعرف جيدا أن بعض الأسماء تعتمد على العلاقات الشخصية الحميمة لتسويق عمل إبداعي، وإن كنت ممن لا يحبذون هذه الجلسات التي يحضر فيها فلان وعلان، ففرصتك في التناول النقدي ضئيلة جدا، آخرون لا يعملون وفق هذا النظام لكنهم في الوقت ذاته يتعاملون مع إبداعك بطريقة شخصية، بمعنى إن كنت من المغضوب عليهم تجاهلوك، أما إذا كان المبدع متزوجا من الوسط نفسه كحالتي فهذا يعني أن أحدا لن يكتب عن أحد المبدعين إن كان غاضبا من الآخر، وهم بالمناسبة كثر، هذا لا ينفي أن بعض النقاد الوافدين يتعامل مع النقد كعمل تجاري، فالمهم لديهم أن يحسب لهم هذا النقد بالقطعة، النقد لدينا في أغلبه انتقائي، شخصي ومبني على حسابات وإن كنت أنزه كثيرا من الأسماء النقدية الجادة عن مثل هذه الأساليب، وبالنسبة لي لا يهمني رأي مثل هؤلاء النقاد، ما يهمني أكثر آراء المبدعين، المبدعون الحقيقيون هم بالضرورة نقاد حقيقيون، لذلك لا شيء يساوي أن يكتب عنك مبدع حقيقي، لذلك عندما كتب باخشوين عن تجربتي القصصية وأنا ما أزال غضة وصغيرة شعرت أن العالم كله يقول لي: أنت حقيقية نحن نسمعك وستصلين وعندما طرح عبد الله باخشوين رأيه بتجربتي القصصية قائلا إنني أفضل من تكتب القصة على المستوى العربي كان رأيه تاجا على رأسي لا تهزه مقولات النقاد وعندما قرأ عبد الله الناصر الشاعر صاحب قصائد النثر قصتي «حركة صنم» وتناولها بتحليل نقدي جميل شعرت بأن العالم لا يزال يسمعني ويفهمني أقولها لك بصدق لا شيء يفرح المبدع بعمله مثل أن يكتب عنه مبدع آخر النقاد لديهم نظريات معلبة يحشرون فيها الإبداع حشرًا، عفوًا ليس كلهم، وأعفني من ذكر الأسماء.

■ **رغم قولك «أكتب المرأة التي بداخل أغلب النساء أكتب المرأة العاشقة والمرأة العاقلة والمرأة الخاضعة» ومع هذا نجد أنها امرأة واحدة لا تتمايز وكأنها فقط كُتبت في حالات مختلفة؟**

- هل تعني بكلامك أن المرأة في البحث عن يوم سابع هي ذات المرأة في الزمن الثالث وهي ذاتها في «نساء» عموما القصة حالة وليست مجرد ملامح جديدة، إيزابيل اللندي تمتلك في



كل رواياتها روحا واحدة لكن حالات هذه الروح تختلف، هكذا أفهم ما وصلت إليه في قصصي هذا الفهم يريحني، جميل أن يكون للنصوص روح واحدة، هذا يعني أنها حية.

■ **في أكثر من نص في المجموعة حضر الرجل الغرائزي الشهواني هذا التنميط لصورة الرجل ألا يجعل أفق النصوص يذهب إلى اتجاه واحد؟**

- ما قلته في إجابتي عن السؤال السابق ينطبق على هذا السؤال، هذا الرجل الشهواني الغرائزي موجود والرجل المتسلط موجود أيضا، والرجل اللعوب موجود، والمخادع أيضا تجيد ليلى كتابة هم وعذابات المرأة العاملة هل نقول هي نموذجك المفضل في الكتابة؟.

لا على الإطلاق، ربما هذا النموذج من مصادر القمع التي تتحدث عنها، لذلك كتبتها بإجادة كما تقول.

■ **نعم الرجل الغرائزي موجود ولكن أن يتم تكريس هذه الصورة في قصصك هو الذي يفرز إشكالية النمطية، وكأن الكتابة عندك هي انتصار للذات الأنثوية وليست انتصارا لفنية الكتابة؟**

- لا أدري من أين تأتي بهذه الآراء أشك في أنك قرأت مجموعتي بحيادية ربما قرأتها مصحوبة بطبق نقدي لأحدهم

■ **«أشك في أنك قرأت مجموعتي بحيادية ربما قرأتها مصحوبة بطبق نقدي لأحدهم»، هذه العبارة تشي بموقف حاد من نقاد الساحة الأدبية أليس كذلك؟.**

- ليس لي مواقف حادة من أحد بعينه أنا كنت أكتب النقد وقرأت ملحق أصوات أكثر من مرة أنا أقرأ النقد وأستمتع بقراءته إن كان صادرا عن ذات مبدعة، أقرأ ما يكتبه محمد العباس وأرى أنه يكتب بإبداع وأقرأ للغذامي وللسريحي وفائز آبا والدميني علي وعثمان صيني وهذا لا ينفي أن النقد لدى بعضهم انتقائي وشخصي.

■ **كانت شجاعة منك أن تقدمي النموذج الأنثوي البوفاري في نص «حركة صنم» إلى حد تستطيع القاصة أن تقدم هذا النموذج بحياد متقن دون الوقوع في أسر التبرير أو الإدانة؟.**

- تستطيع ذلك إذا كتبت بصدق متجاهلة جحيم الآخرين كما يقول باخشوين، نقلا عن



رامبو إن لم تخني الذاكرة.

■ **«جحيم الآخرين» هذا الجحيم إلى أي حد أعاق ليلى إبداعياً؟.**

- لم يحدث أبدا أن أعاقني كنت وما زلت أكتب ما أراه متلائمًا مع روحي وصدقي، ربما الجحيم الحقيقي في الحياة الأخرى هو ما يعوقني الآن، بمعنى أنني الآن أستشعر تماما أن كلمتي يجب أن تكون لي لا علي، لذلك لم تعد تعنيني حسابات الآخرين في الكتابة التي ينتظرونها مني.

■ **يقول الناقد محمد العباس عن قاصات الثمانينيات «ذوات مقموعة تنسرد حكايا» هل هناك تطابق بين ذاتك الكاتبة وبين مقولة العباس؟.**

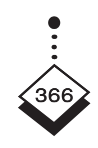
- هل يعني هذا أن قاصات تلك المرحلة يكتبن ذواتهن المقموعة؟ ربما وربما لا، أتكلم عن نفسي فأقول لم يكن القمع مفتاح الحكاية عندي، فأنا نشأت في أسرة هيأتني لأكون كاتبة وغذت هذا الحلم عندي ورغم أن أبي ممن حاربوا مع الملك عبد العزيز يعني هو من جيل الكبار الذين اعتاد أغلبهم على حصر دور المرأة في المنزل لكنه رحمه الله رحمة واسعة كان يفتخر بقلمي ولم يكن يرى في كتابتي باسمي الصريح عيبا أو مذمة كما كان بعضهم يرون كذلك كان إخوتي الذكور لم يكن هناك قمع أو تعسف، لذلك كتبت قصصا تتحدث عن العلاقة بين الرجل والمرأة بحرية ودون قيود، وحينما تزوجت كان الرجل الذي ارتبطت به أفقا آخر للحرية في الكتابة، لذلك أؤكد أن القمع ليس مفتاح الحكاية عندي، وأختلف مع العباس في ذلك، ربما كانت الوحدة أو الألم لكنه ليس القمع كما أن القمع كحالة محرضة لم يكن حاضرا في كل قصص المجموعة، لم يكن موجودا إلا في قصة أو اثنتين.

■ **دوافع الألم والوحدة عندك في الكتابة أليست هي من إفرزات حالة القمع وأيضا وإن كنتِ متجاوزة لذلك القمع في محيطك الصغير، أليس هناك حالة من القمع الاجتماعي ربما تجعلك تحت سطوة تلك الحالة لا شعورياً أثناء الكتابة؟**

- أفضل أن يجيب عن سؤالك طبيب نفسي.

■ **قاصات الثمانينيات اتخذن كتابة القصة جسراً للوصول إلى مكانة اجتماعية، وما يؤكد هذا الأمر الغياب الجماعي للكثير ممن كتبن القصة في فترة الثمانينيات؟**

- أسألك جسرا لماذا؟ للزواج مثلا ؟ للشهرة؟ ما هي بالله عليك المكانة الاجتماعية التي



تمنحها كتابة القصة في فترة الثمانينيات بالذات؟ بعض قاصات الثمانينيات واجهن غضبا اجتماعيا باعتبارهن حداثيات مارقات وبعضهن واجهن حملات عداء من أسرهن وأقاربهن وكتبن بأسماء مستعارة فعن أي مكانة اجتماعية تتحدث؟ أتحدث عن نفسي لأني لست أكيدة من نيات الآخريات في الكتابة، أنا كتبت لأني أحلم بالكتابة منذ طفولتي، وأروي القصص وأحبها منذ نعومة أظفاري كما يقولون وكتبت لأني أريد أن تصل كلمتي كما أريد لها أن تصل كتبت لأن الكتابة جمال، جمال لا يدخل فيه أقلام الروج ولا عطور باريس ولا أحدث قصات الموضة هذا الكلام كتبته عام ١٤٠٦هـ ردًا على سؤال طرحته جريدة «الرياض» في صفحة الجمعة التي كانت مخصصة للواعدين ولا يزال هذا الهدف هو المحرض الأولي على الكتابة ولم تكن مسألة الجسر هذه حاضرة، القصة لا علاقة لها بأية أهداف مرسومة لأن اللواتي يكتبن القصة لأهداف وجودهن القصصي باهت ولا يلتفت له هذا إن لم يختفين، قد أوافقك فيما يخص الكتابة الصحافية قد تكون مهدفة ولها مبررات ليست في أغلبها إبداعية، لكن هذا لا ينطبق على أي كتابة إبداعية صادقة.

■ **ألا تتفقين معي بأن تهمة الحداثة روجت للكثير في حضورهم في المشهد الإبداعي، بحيث أصبحت تلك التهمة تطغى على الهم الإبداعي؟.**

- هذا صحيح، بل إن بعضهم وبعضهن جعل من ورود اسمه في كتاب الحداثة في ميزان الإسلام عملا نضاليا.

■ **هناك تباين واضح بين ما تطرحه القاصة ليلى الأحيدب وبين ما تطرحه الكاتبة ليلى في مقالاتها هذا التباين الفكري الواضح ما أسبابه؟.**

- قلت لك سابقا إن مبدعي الثمانينيات الذين يعرفون كيف كنت أكتب قصصي ومقالاتي الطرية لا يعجبهم طرحي الحالي، ربما لأنهم يتوقعون مني ما ليس موجودا لدي، بمعنى أنهم يعتقدون أنني كنت على قناعات معينة وأنني الآن ضدها كوني أكتب الآن عن السفور وعن ادعاءات تحرير المرأة هذا يعني في نظرهم تراجعا يا سبحان الله وكأني كنت في السابق أنادي بها، أنا أكتب بجرأة ما أراه صوابا ويعلم من يقرأ لي أنني كنت جريئة حتى في طرحي القصصي الذي يتناول الحب وأوقفت عن النشر مدة قصيرة بسبب قصة ما



وصفت بأنها جريئة، وقتها لم يكن يهمني جحيمهم، هم فهموا هذه الجرأة على أنها مؤشر للانفتاح والتحرر، وهذا ليس ذنبي، في داخلي قناعات نمت معي ونضجت وعندما أصبح طرحها ملحا طرحتها في مقالاتي وأيضا لم يهمني على الإطلاق رؤى منظري الحداثة، لم يهمني جحيمهم تقول تباينا فكريا بالله عليك أعطني كتابة واحدة لي توضح هذا التباين إلا إن كنت تقصد رؤى العشق والحب التي كنت أكتبها وأنا في العشرينيات من عمري، هل هذه الكتابات مؤشر للتباين الفكري؟ عموما يقولون في البادية «الماء ينكس لمنقعه» وأنا امرأة النهر عدت لمصبي هل هذا التفسير يرضيك؟.

■ **«الحضور المقالي هو منطقتي الآن » هل هذا يعني أن القاصة ليلى انتهت؟.**

- تذكر أنني قلت منطقتي الآن وسؤالك كان عن النشر وليس عن الكتابة ككتابة، فهذه لا تموت أبدا، سعد الدوسري الآن يكتب في هذه المنطقة نفسها، وهذا لا يلغي أنه قاص متميز.

■ **من هم «أدعياء الحداثة» وما جحيمهم؟.**

- أدعياء الحداثة كثر، ومنهم الذين يعتقدون أن الحداثة في الشعر مثلا هي قصيدة النثر والتي عبروا إليها من شباك خلفي لم يكتبوا قصيدة التفعيلة ولا يعرفون الميزان الشعري، ولم يتقنوا يوما القصيدة الشطرية لكنهم ضليعون بالموسيقا الداخلية للنص، وأنا هنا لا أرفض قصيدة النثر شرط أن يأتي إليها مبدعها من باب الشعر الحقيقي، ومنهم الذين يرون أن الحداثة في القصة أن تكتب تهويمات لغوية شديدة التعقيد لا تفضي إلى أي حدث، تقرؤها وتقول ما أسهل كتابة القصة، أدعياء الحداثة هم مجموعة متكافئة من كتاب درجة ثالثة يعرفون كيف يسوقون ما يكتبون، ونقاد درجة رابعة جاهزون لتسويقهم، تستغرب أحيانا من كتاب يتسولون الدعوات ليحضروا مناسبة ما ويشاركوا فيها، هؤلاء كتاب لا قيمة لهم ومهما فعلوا فإنهم في النهاية لا يحظون إلا بالازدراء، أعرف أن بعضهم وبعضهن يوافقن على الكتابة عن أي شيء فقط ليرضوا أشخاصا قادرين على إبرازهم هؤلاء ما قدمهم إبداعهم بقدر ما يقدمهم خضوعهم لآخرين نافذين، هؤلاء هم الأدعياء، المبدع الحقيقي هو الذي يأتي متوجا بكبرياء إبداعه ويعرف جيدا أن إبداعه هو الذي يقدمه ويرفعه ويبني له مجده الخالد.

■ **من خلال ما تطرحه ليلى نجد أن موقف ليلى الأحيدب من الحداثة ملتبس،**



هل نتعرف على حقيقة هذا الموقف بوضوح؟ وكيف تنظر إلى تجربة الحداثة في الثمانينيات؟

- موقفي ملتبس، هل لأنني محافظة، ولا أنادي بأطروحة العصر «تحرير المرأة»، ما الحداثة التي يجب أن أتبناها كيلا يصبح موقفي من الحداثة ملتبساً؟ الحداثة في نظر كثيرين تقتضي من المرأة المبدعة كي تُضم لقافلة الحداثة ألا تتعرض للأمور الاجتماعية من منظور ديني إصلاحي، أن يكون منهجها في الطرح علمانيا متحررا لا تعترض على سلوكيات التحرر التي تراها من حولها هذا في نظرهم تقبل للآخر.

يجب أن تحب فيروز وتكتب عنها، وأن تقتنع بتجربة رجاء عالم، وتطرب لأداء مارسيل خليفة، وتناقش قضايا المرأة من منظور تحرري تردد فيه دائما عبارة «الهيمنة الذكورية»، ولا بأس أن يكون ذلك مصحوبا بسيجارة في الفم.

إن كانت هذه هي الحداثة التي لا التباس فيها فأنا لحسن الحظ لست كذلك، ورأيي في حداثة الثمانينيات طرحته في شهادتي عن القصة.

■ **أليس في طرحك الحالي إقصاء للأطياف الأخرى التي تؤمن بتعددية الرؤى اتجاه واقع المرأة السعودية؟.**

- المسألة ليست إقصاء، هي قناعات مبنية على قيم إسلامية لا مجال فيها لتعدد الرؤى، قل لي هل تعني بتعدد الرؤى أن أعولم قضايا المرأة السعودية، وأن أجعلها قضية ليس للدين فيها رأي، ما أريده ترسيخ هوية المرأة المسلمة لدى الفتاة السعودية، فهل هذا مطلب إقصائي؟

■ **كيف تنظر ليلى الأحيدب إلى التجربة الروائية المحلية، وما أبرز الروايات التي لفتت انتباهك؟ وهل تفكرين في خوض هذه التجربة الروائية؟**

- ما زالت تجاربنا الروائية غضة، لكنها تنمو وأنا ضد من يحاولون تقليص هذه التجربة وتنفير المبدعين منها، يجب أن نكتب روايتنا، يجب أن نصنع السلم الروائي، لتأتي الرواية التي ننتظر، التجربة الروائية عالم من التفاصيل، وأكيد أنني أمتلك غابات من التفاصيل التي قد أبنيها روائيا يوما ما، لفت نظري تجربة «الأرض اليباب» لليلى الجهني، وصدمتني



تجربة نورة الغامدي الروائية «باتجاه البوصلة»، لم أستطع إنهاءها، لم تكن محبوكة، وأعتقد أنها استعجلت في طرحها رغم أنها قصصيا كانت جدا مميزة ولا تشبه الأخريات وكتبت عنها كلاما جميلا آنذاك، لذلك أتمنى أن تكون تجربتها الروائية المقبلة متأنية أكثر.

■ **بماذا تتميز التجارب القصصية لكل من بدرية البشر، رقية الشبيب، فاطمة العتيبي، سعد الدوسري، جار الله الحميد، ويوسف المحيمد؟**

– لا أحب هذه الصيغة في الأسئلة، لن أحكم على أحد، لكنني سأنتقي الذين أتوافق معهم إبداعيا سعد الدوسري كاتب قصة حقيقي، أقرؤه وأغفر له بعض قصصه، وبالمناسبة سعد الدوسري من الأسماء التي حسبما أقرأ له جعلت من الكتابة المقالية قضيتها وهذا لا يقلل من قيمة عطائه القصصي السابق والمنشور عبر زاويته «باتجاه الأبيض» في مجلة «اليمامة» في الثمانينيات، فهو الآن يعطي في المقال وهجه في القصة بمعنى لا يزال حقيقيا في طرحه، جار الله الحميد من أهم الأسماء القصصية الصادقة والحزينة، أقرأ جار الله بحب، أقرؤه لأتعلم كيف تكون المفردة كيانا حيا يخاطب حزنك وانكسارك ينثر التفاصيل في فضائك، قائلا: أنت مثلي وأنا أشبهك، قصصه تقول لي لست وحدك.

أحب تجربة عبد الله باخشوين وهو الآخر من قافلة الحزن التي أنتمي إليها، لكنه يطرح الحزن بشكل غرائبي محبوك ومضفور بحيث لا تستطيع الفكاك من أسطره، ما زلت أقرأ «موت أيوب» وتراودني غصة وسؤال، من يدخل في حفلة باخشوين لا يخرج ولطالما أحببت قصص عبد الله السالمي وآلمني تخليه عن القصة، وبالمناسبة لم يقف أحد ليعاتبه ويتهمه أنه استغل القصة لأغراض اجتماعية كما تفعلون أحيانا مع المرأة المبدعة.

أحب قصص عبد الرحمن الدرعان رفيق الحرف، فقد كنت وإياه نكتب في صفحة قراء يديرها أحمد السعد، وتنبأ لي وله بمواصلة الإبداع أحب تجربة نورة الغامدي القصصية، لكني لم أتفق معها روائيا أبدا.

المصدر:

جريدة الاقتصادية: ٢٠٠٤/٨/٢٤م.



الروائي فهد العتيق:

الأماكن في نصوصي حجرات مذعنة لإيقاع شديد القسوة

■ **في مجموعة «أظافر صغيرة» لم تحتف نصوص المجموعة بالتنويعات المكانية.. كانت «الحجرات» هي المكان الطاغي لمسرح الأحداث.. هل من دلالة لدى القاص فهد على حضور المكان بهذا الإطار الضيق ؟**

- المجموعة «أظافر صغيرة» تحمل (١٤) نصاً قصصياً، منها ثلاثة نصوص قصصية وقعت أحداثها في حجرات وهي قصص: «أظافر صغيرة» و«تعثر» و«حالة انفصام» بينما النصوص الباقية حفلت بتنويعات مكانية مثل السوق في قصة «الأناشيد والناس»، والشارع في قصة «وجوه النساء» والحارة في «شموخ احتفالي». وأيضا هناك نصوص أخرى موجودة في موقع «القصة العربية» مثل حصة رسم. وإذعان صغير. وعمود التراب. وجميعها وقعت في البيت والحارة والشارع. والحجرات الحاضرة في نصوصي، والأماكن الأخرى أيضا، مثل البيت والحارة والمدرسة وهذا بمعنى آخر هي حجرات كبيرة مذعنة لإيقاع واقع شديد القسوة.

■ **دوماً تعول على «العفوية الفنية» في نجاح الكتابة السردية.. هل من تفصيل لهذه العفوية وهل من نماذج سردية على المستوى المحلي تمثل هذه العفوية ؟**

- أحياناً تقرأ نصوصاً سردية تحاول نقل الواقع مجرد نقل، وتضيف عليه بعض التعليقات الساخرة العطاء صفة الأدب لنصوصه، أو تتعدد الضمائر دون حاجة، أو يتعدد الشخوص دون حاجة، أو التلاعب بالزمن بمبالغة، أو التثاقف على القارئ ونقد الواقع بلغة النقاد والكتاب أو اختراع حكايات ومصادفات وهذا ما لاحظته على أغلب النصوص المحلية



الروائية. كل تلك الأشياء يستخدمها بعض الكتاب من أجل منح صفة الأدب لنصوصهم ومنح صفة الفن أيضا لكنك تجدها متكلفة وبلا ضرورة فنية في أغلب الأحيان، وهذا دليل أن التجربة غير حقيقية أو غير مكتملة. ولهذا تأتي مثل هذه الأشياء المتكلفة واضحة، فتبين الصنعة في النص، سواء في النص السردي المباشر أو النص السردي غير المباشر. في الغالب تشعر أن الكاتب لم يكن قريباً من معايشة حالات واقعية وحولها إلى حالات فنية . لو حدث هذا لبانت العفوية الفنية في النص مثلاً هذه العفوية التي هي قريبة جدا من الصدق الفني في المصطلح النقدي، وربما هي نقيض التكلف، لهذا يرتعب هؤلاء الكتاب حين نتحدث عن السيرة الذاتية في كتاباتهم ولهذا أيضا يخترعون حكايات متكلفة حتى يهربوا من رائحة السيرة الذاتية في كتاباتهم، ومثل هذا الاختراع وليس الإبداع هو الذي يفضي في الغالب إلى التكلف واتضاح الصنعة وغياب الصدق الفني أو العفوية الفنية !!

وإلا ما الذي يجعل بعض النصوص تأتي بأجزاء ضعيفة أو اعتماد الحكايات التقليدية الفاقدة للرؤية الفنية العالية والبعيدة عن هموم وأسئلة وتناقضات واقعنا المعاش.

ولهذا اقول ان الفنان الحقيقي صاحب الموقف الواضح لا يكتب بفن متكلف من اجل لقب او حضور اعلامي، الفنان الحقيقي يكتب ليجسد واقعه بفن وهدوء وروية ولا يهرب من مشكلات مجتمعه بافتعال احداث، لكنه يبدع حالات تضاهي في قيمتها الفنية وطأة الواقع. ليكون صوتاً فنياً حقيقياً وليس متكرراً او مشابهاً.

اخيرا يعتبر التكلف دليلا على عدم وضوح الرؤية الفكرية للكاتب لأن اتضاح الصنعة يعود الى افتعال الكاتب لموقف أو قضية لا يملك ادوات معالجتها.

وأنت تلاحظ اغلب الروايات المحلية التي نقرؤها إما بلغة صحفية مباشرة او تجدها متكلفة فنياً وموضوعياً.

■ **لا تكثر من الشخصيات في نصوصك.. ولا تسمهم. هل هذا يعني انك لا تريد للشخصية سطوة تتفرد بالنص ؟**

- أظن أن النص السردي الحديث الذي يعتمد على الحالة وعلى الرؤية لا يحتمل كل هذا. ولهذا من الصعب أن اثقل كاهل النص بالكثير من الشخصيات والكثير من الأسماء،



خصوصاً أن النص الذي أكتبه يعتمد على حالات سردية بداخلها أحداث صغيرة متشظية، وليس على حكاية بالمعنى التقليدي، والنص الذي يعتمد على الحالات السردية يصبح نص الموقف نص الرؤية ونص الاسئلة وليس نص الشخوص المتعددة والأحداث الضخمة أو المصادفات أو المفاجآت، لاحظ مثلاً الحالات وليس الأحداث في «الأناشيد والناس» أو «أظافر صغيرة» أو «حصة رسم». وآمل أن تقرأ قصة «عمود التراب»، قصة متعددة المستويات لكن بلا شخوص وبلا أسماء، ليس المكان هو البطل أو حتى اسم أو اسمين وليس الأحداث الصغيرة أيضاً، لكنها «الحالات» السردية التي جعلتنا نرتكب الاذعان، دون إرادة منّا، إذعان لكل شيء، وإذعان أفقدنا هويتنا وشخصياتنا الحقيقية، وأسماءنا الحقيقية، ولهذا ربما قال الناقد والروائي سيد الوكيل عن هذه الحالات السردية: (إنها مساحات عميقة من الصمت تؤسس لجماليات الكتابة، لتمنح القارئ فرصة الإنصات بدقة إلى دواخل الشخصيات، والتي هي في الحقيقة شخصية واحدة).

ولهذا سوف أكمل ظني وأقول إن النص السردي الحديث، يفترض إن ينهض بحالاته الفنية الخاصة ليحقق صوتاً ادبياً «مميزاً» لكاتبه وليكون النص ابن بيئته، وليس صوتاً متكرراً لنص اخر وابن حكايته وهذه نقطة هامة جدًا.

■ **الرياض هل كُتبت روائياً.. أعني كيف تراها في تجارب الآخرين السردية.. وأيضاً كيف كان حضورها فيما كتبت؟**

- الرياض حاضرة في مجموعة «إذعان صغير» بالذات قصص شروق البيت وفوزان يقرأ الشوارع ليلاً، وفي كتاب «أظافر صغيرة» قصص شموخ احتفالي والأناشيد والناس، حاضرة بشوارعها وحاراتها وشخوصها ورائحتها وهمومها وتناقضاتها وإذعانها، وجزء بسيط من أسئلتها.. وهي الرياض ايضاً الحاضرة أيضا في نص روائي» كائن مؤجل» الذي سوف يصدر هذا الشهر، لكنها الرياض الروح والجوهر والرائحة والاسئلة ليست الشوارع فقط. وهي محاولة سردية متواضعة لإضاءة جانب من أسئلتها الكثيرة والمخبأة.

■ **أراك تتذمر من الهاجس اللغوي في الكتابة السردية.. كيف لفهد العتيق أن يتعامل**



مع اللغة.. ومتى تصبح اللغة عبئًا على السرد؟

– اللغة هي أساس وجوهر العملية الفنية الإبداعية للكتابة، وهي القادرة وإذا كانت قوية على توليد الدلالات في النص وحمله إلى آفاق إبداعية جميلة. لكن الإشكالية الفنية هي في استخدام اللغة المبالغ فيه بحيث تكون هدفاً بحد ذاتها وليس أداة فنية متقدمة وقوية. وهذا السؤال له علاقة بسؤال سابق عن العفوية الفنية في النص الأدبي، بمعنى أن الاستخدام المبالغ فيه للغة كهدف بحد ذاته يجعل النص بلا شخصية موضوعية ويضعف قيمته الفنية. ويؤدي إلى اتضاح الصنعة في النص، هذا طبعاً نقيض للسلاسة والعفوية التي يُفترض ان تحمل النص حالات إبداعية، ولا يكون مجرد كتابة، لأن الكُتاب كثيرون في هذا العالم، وفي بلدنا أيضاً، لكن تظل مسألة القيمة.

أيضاً هناك أسماء تكتب القصة والرواية وهم بالأساس صحفيون وليس العكس، مثلاً أديب وفنان يكتب أو يعمل بالصحافة، حتى بعض الذين يكتبون بلغة جميلة وليست قوية تلاحظ خللاً في كتاباتهم.

■ **هاجس الأسطورة طاغ على التجارب الروائية المحلية.. بماذا تفسر سطوة هذا الهاجس لدى الروائي المحلي.. وهل تراها صدى لنجاح بعض الأعمال الروائية العالمية كماركيز مثلاً؟**

– يفترض ان نفرق ككتاب بين قراءتنا وبين ما نكتبه، أشعر أن بعض النصوص السردية لدينا هي نتاج قراءات في الآداب العربية والأجنبية، تشتم رائحة هذا في كتاباتهم، بالذات في مسألة الأسطورة. وكأننا في هذا المجتمع بلا هموم حتى نستورد الأساطير لنكتب عنها. هذا الموضوع له علاقة باختراع الحكايات والتكلف، وكل هذا بسبب استسهال عملية الكتابة واعتبارها متعة وضرورة إعلامية وليست هماً حقيقياً.

■ **في الثمانينيات برز الكثير من كتاب القصة حتى أصبحوا نجوماً في المشهد الثقافي المحلي.. من تألقوا في الثمانينيات أين هم الآن؟**

– نسبة كبيرة من أدباء الثمانينيات من كتاب قصة قصيرة وشعراء لم يكونوا جادين، صحيح كانوا نجومًا في تلك المرحلة، لكنهم لم يكونوا مخلصين ولم يكن لهم مشروع حقيقي،



حتى لو كانوا متواصلين في الكتابة تلك المرحلة، وكانت للقصة في ذلك الوقت لغة ورؤية حديثة تجاوزت المفهوم التقليدي السابق للقصة، لكن هذا المشروع لم يكن جاداً.. اختفى الاغلبية من شعراء ومن كتاب قصة، والبعض ما زالوا يكتبون بصورة متقطعة، والقليل ما زالوا متواصلين بمستويات مختلفة.

■ **في «كائن مؤجل» وهو عملك الروائي القادم.. هل بدأت من الصفر في التجربة السردية.. أم نقول فهد ابتدأ من حيث انتهى الآخرون في الرواية المحلية؟**

رواية «كائن مؤجل» لم أبدأها من الصفر، ولم أبدأها من حيث انتهى الآخرون. بمعنى هي جزء في الوحدة الانطباعية او الموضوعية لتجربة اذعان صغير واظافر صغيرة، وربما أن روح التجربة استمر، وبعيدا عن التجنيس قصة او رواية، فإن النقاد اكدوا أن « اظافر صغيرة» هي روايات قصيرة، لأنهم رأوا وحدة انطباعية تجمع نصوص الكتاب، مثلما جمعت حالة «الإذعان» جميع قصص كتاب «إذعان صغير» وجعلته قريباً من الروايات القصيرة.

واذاً، هذا ما جعلني أواصل الحفر في منطقتي الفنية الخاصة، بمعنى لا أفكر كثيراً أو ليس هاجسي هو التجنيس قصة او رواية، لأني مليء بالاحساس بأن « اظافر صغيرة» قصة طويلة او رواية تجمع قصصها وحدة انطباع واحدة، وهكذا على مدى خمس سنوات ما بين عام ٩٥م وحتى ٢٠٠٠م نشرت نصوص قصة طويلة اسمها» طعم السكر» في زوايتي الاسبوعية «هكذا» بجريدة الجزيرة. وبعد توقف الزاوية، أعدت قراءة هذه النصوص، فاستمرت حالة الكتابة بكل هدوء حتى أنجزت هذا النص كاملاً، دون التفات كثيراً لمسألة الطبع أو النشر في الصحافة، وفي العام الماضي تفرغت له فعلاً وأعدت كتابته عدة مرات، وهذه حقيقة، ثم اخترت اسم أحد الفصول وهو«كائن مؤجل» اسماً للنص الروائي، إذ رأيته اكثر ايحاء من «طعم السكر» الذي هو عنوان أيضاً لأحد أهم فصول الرواية.

ولهذا أجد أن نص «كائن مؤجل» ليس غريبًا على تجربتي.. إذ لم اخترع حكاية لكي أكون روائياً، وكان بإمكاني ارتكاب هذا الفعل قبل سنوات طويلة. لكن هاجسي هو الهدوء والصدق الفني ومعايشة الحالات بصدق وليس مجرد كتابة ممتعة، ولهذا أرى أن «كائن مؤجل» استمرار لتجربتي السابقة المفتوحة الأبواب والنوافذ على الاحتمالات، حتى حياتي الشخصية



جزء مهم من هذه النصوص وفيها أشياء وأمثلة وهموم وآلام مؤجلة. وفي هذا النص أراهن على الصدق الفني والكتاب مُهدى إلى ابنتي غادة والى ابني بدر مع حبي العظيم.

■ **التحولات الفنية في الكتابة لدى فهد العتيق هل هي استجابة لرأي الناقد أم انك مؤمن بضرورة التحولات لدى الكاتب مع تراكم التجارب الكتابية؟**

- الاثنان يسيران بخطين متوازيين.. أولا تراكم التجربة والاطلاع والقراءات في كل أنواع الفنون والآداب، ومحاولة نقد التجربة السابقة ذاتياً، وأيضاً الاطلاع على القراءات النقدية السابقة قد تحمل شيئاً نقدياً مفيداً من أجل الالتفات لبعض المشكلات في التجربة والتعرف عليها، لكن ربما الأهم هو أن يكون هدف الكاتب هو للقيمة وليس لأي شيء اخر قد يفسد عليه دون أن يدري فرصة الارتقاء بأدواته، والكاتب صاحب الرؤية الفنية المستقبلية العالية هو القادر على تطوير تجربته فنياً وموضوعياً.

■ **كيف ترى القصة القصيرة الآن والى أين يأخذها التجريب؟**

- في البدء ألقى التشكيل اللغوي المبالغ فيه بظلاله على الأدب العربي والمحلي بشكل عام قصة وقصيدة ورواية ونقدًا.. وليس على مستوى القصة المحلية فقط.. كان ذلك في الثمانينيات.. ثم بدأت القصة المحلية تدريجيا تتخفف من عبء اللغة.. وتقترب من المنحى الواقعي أكثر.. الذي يأخذ في اعتباره الجانب الموضوعي دون إهمال للجانب الفني واللغوي بالذات.. حتى استقرت على شكل ليس نهائيا.. ولكنه اقرب إلى صور الحياة اليومية المعيشة.. طبعا باختلاف مستويات نصوص الكاتبات والكتاب.. إعلاميا.. القصة الآن في ظل الرواية.. وفنيًا أراها الآن الأكثر نضجًا من النص الروائي المحلي الطموح في اغلب النماذج وليس جميعها.. والنص الروائي حين يراكم تجربته سوف يتجاوز الكثير من الهنات الفنية الواضحة لآن..

قرأت لكتاب وكاتبات من الجيل الأحدث تجربة.. في الصحف المحلية وموقع القصة العربية وفي هذا الموقع.. ما يشير الى استمرار تواصل التجربة.. ومع مرور الوقت تتضح الرؤية اكثر.. حين يكشف الزمن من هو القادر على المثابرة والإخلاص والاحتشاد الحقيقي



لهذا الفن الجميل لتطوير أدواته ورؤيته وثقافته والارتقاء بتجربته.

■ **ماذا يحتاج القاص ليكتب قصة قصيرة بحرفية تميزه عن الآخرين... ومحليا لمن الريادة في كتابة القصة القصيرة جدًا ؟**

- كل أديب سوف يقول لك إن الكاتب الموهوب من البدهي أنه بحاجة الى قراءة ودراسة افضل ما أنتجته المطابع في مختلف الآداب قديمها وحديثها قصة وشعرا ورواية ونقدا ودراسات فكرية وفلسفية اجتماعية ونفسية.. وان تتحول الكتابة بالنسبة له الى مشروع حقيقي يحشد له وقته وطاقاته باستمرار بشكل متواصل وليس بشكل متقطع هل يكفي هذا.. ربما لا.. لأننا بحاجة الى كاتب متميز ومختلف عن الآخرين.. وهذه المسألة يحددها ليس مستوى موهبته فقط لكن وعيه السياسي والاجتماعي العالي وانطلاق مشروعه الأدبي الفني من موقف واضح ومحدد تجاه القضايا الجوهرية التي تحيط بواقعه.. وهنا تكون نصوص الكاتب ابنة موقف لهذا الكاتب وابنة بيئتها وليست ابنة موهبته وقراءاته فقط.. ليكون له صوته الفني الخاص الذي يميزه عن الآخرين.. لهذا تلاحظ أن كتابات الأدباء الموهوبين جميلة لكنها في الغالب متشابهة.. والأصوات الخاصة قليلة وخافتة الضوء جدا وغير متصالحة مع السائد ولا تحب الإعلام المظلل والمزيف و........ أشياء كثيرة لا تحبها؟؟؟؟ ريادة القصة القصيرة جدا في بلادنا بلا شك للأديب جبير المليحان الذي كتب ونشر نصوصه القصصية القصيرة جدا في عام ٧٣م بجريدة اليوم.. وامل أن يطبع جبير نصوصه المختلفة في كتاب. وبالنسبة لي شخصيا فقد كتبت قصصا قصيرة جدا عام ٨٨ م ونشرتها في جريدة الرياض وكانت ضمن كتابي القصصي إذعان صغير الذي صدر عن الهيئة المصرية للكتاب مختارات فصول بالقاهرة عام ٩٠م ولكنها ليست قصة السطرين بل كانت القصة في نصف صفحة.

■ **كيف تجد الأسماء السردية الجديدة في الساحة الأدبية المحلية ؟**

- لا أنسى أن اعبر حقيقة عن سعادتي البالغة بقراءة نصوص سردية متقدمة جدا للادباء / عبدالواحد الأنصاري.. زياد السالم.. احمد القاضي.. صلاح القرشي.. مصلح جميل.. محمد البشير.. طاهر الزراعي والكاتبة المبدعة أمل الفاران وايضا الاديبة القادمة طفول العقبي واسماء اخرى تعتبر روح وجمال الاوقات الادبية التي سوف نعيشها مستقبلاً.



الروائي فهد العتيق

روايتي لامست التفاصيل الصغيرة والمتناقضة وأهملت الأحداث الضخمة

في رواية «كائن مؤجل» سرب فهد العتيق سيرته الذاتية في عوالم الرواية وهي ليست المرة الأولى التي يفعلها، فقد فعلها في نصوص سابقة ولكن يبرر لهذه السيرة المبثوثة في الرواية أنها متطلبات الحالات السردية في كتابة الرواية الحديثة. رواية «كائن مؤجل» التي تلامس ندوب الطفرة وتمثل بالرؤية الشعرية عذابات بطل الرواية خالد الذي ظل محايداً تجاه الهزائم والانكسارات والمتغيرات التي جعلت ذاكرته تحكي عن التفاصيل الصغيرة جدا لهذا الإنسان الذي تعايش مع المتناقضات بالقدر الذي يستطيع. وبقدر ابتهاج العتيق بروايته نجده ليس على انسجام مع المنجز الروائي المحلي. وفي هذا الحوار مع «الاقتصادية» يقدم القاص فهد العتيق رؤيته عن روايته الأولى «كائن مؤجل» وعن الرواية المحلية بشكل عام.

■ **الحكاية بمعناها التقليدي مفقودة في الرواية، هذه الحالات السردية المربوطة بخيط خفي كيف تم استثمارها لتتشكل في هيئة رواية بعنوان «كائن مؤجل»؟**

– لم يعد خيط السرد التقليدي المتصاعد شيئا جوهريا في الرواية الحديثة، أو ما تسمى رواية ما بعد الحداثة في أوروبا، أنت تلاحظ كما كبيرا من التنظير حول هذه المسألة لدينا، لكن للأسف لم نقارب حتى الآن رواية محلية حديثة بالمعنى الحقيقي للكلمة. رواية تؤسس لمفهوم روائي حديث، يؤسس بدوره داخل النص الروائي السردي، لمساحات من الرؤية



الشعرية والصورة السردية والحوارية العميقة، ومساحات من الصمت والأسئلة والحالات المسرودة برؤية حديثة ومتماسكة بخيط سردي شفيف، يفتح النص على تعدد الدلالات والاحتمالات.

رواية العبارة السريعة المتواترة والمتتالية كما سرعة الحياة الحديثة بهمومها السياسي، الاجتماعي، والاقتصادي الضاغط بثقل مؤذ على كاهل الإنسان دون أن يكون قادرا على التعبير عن هذا الهم مجرد تعبير فقط.

لقد أهملت «كائن مؤجل» الأحداث الضخمة التي تركز عليها عادة الروايات الأخرى التي تقارب حداثة شكلية فقط دون وعي بمعنى وحيوية المفهوم ذاته، وركزت على التفاصيل الصغيرة ورصدتها بدقة لأنها هي أسباب الأحداث الكبرى، وهذه رؤية النص الأدبي الحديث أو الحداثي فعلا على مستوى المضمون، مثلا الرواية الحديثة ليست شكلا فقط كما نرى للأسف، إنها رؤية جديدة للحياة وليس للأدب وشكله فقط.

رؤية في أساسها تتجاوز أن تكون تجاه النص الروائي، إلى أن تكون رؤية في الحياة نفسها وتفاصيلها وتناقضاتها المهمشة والمسكوت عنها بتعمد، بالتالي لم أتقصد شكلا بعينه، لأن الشكل والمضمون وحدة واحدة من وجهة نظري الفنية، لم أتقصد لأن هكذا هي تجربتي وهكذا هي رؤيتي للحياة قبل الأدب. والكتابان «إذعان صغير» و«أظافر صغيرة جدا» اللذان صدرا قبل الرواية عبرا أيضا عن هذه الرؤية بشكل واضح، ولمس ذلك بعض النقاد مثل الناقد والمترجم اللبناني فوزي محيدلي في جريدة «الحياة» مثلا واعتبر كتاب «أظافر» رواية حديثة، ثم تنامت هذه الرؤية في رواية «كائن مؤجل» مع تنامي رؤيتي لهذا الفن وتنامي رؤية خالد لإحباطاته الداخلية وخيبة وإحباطات واقعه المعيش.

هذه الرواية الحديثة التي أحاولها ليست فقط التلاعب بالزمن بمبالغة من خلال تقنية الاسترجاع أو «الفلاش باك» أو تغيير الضمير داخل النص، كما لاحظت في أغلب رواياتنا المحلية.

هذه ألعاب شكلية مارستها بعض نماذج الرواية العربية والمحلية بطريقة مبالغ فيها.



ولكن اتضحت الصنعة فيها لأنها نهضت على مصادفات فجة أو أحداث اجتماعية غير منطقية وغير أدبية أو من جانب آخر لاذت باللغة الصحافية المباشرة لكي تكتب أكبر كم من النصوص الروائية.

الرواية الحديثة رؤية جديدة للفن وللحياة، رؤية تستفيد من القديم لكن لا تركن تحت جداره، البطل يقول في ص ٥١ «قالت لي سوف تنهض روح جديدة في داخلك وسوف تنهمر شعرا وغناء ورقصا لكي تنفض غبار السنين العالق في روحك القديمة».

■ الرواية ترصد أزمة ما بعد الطفرة، هل كان هاجسك في كتابة «كائن مؤجل» معالجة ورص هذه الأزمة روائيا؟

- لم يكن هاجسا أساسيا، رغم ما تركته الطفرة من آثار ندوب سوداء في حياة المجتمع على كل المستويات، لا أريد في النص السردي أن أقصد هدفا بذاته مهما كانت أهميته لأن هذا الهدف الضخم نتيجة وليس سببا، أيضا لأنك الآن تتعامل مع فن برؤية جديدة وذي طبيعة خاصة، بمعنى نص مفتوح الدلالات على هموم واقعة، ولأن النص يتحرك ضمن هذه الفترة الزمنية، فقد كانت ندوب الطفرة وهواجسها وسلبياتها جزءا مهما من صور النص، لأن أبطال النص كانوا يتحركون في هذه الفترة الانتقالية الصعبة والغامضة والفوضوية بامتياز. فهل تقترب مرحلة يكون للسرد العالي والأدب الحقيقي «الجاد» وليس السياحي قوة تثوير اللغة في الواقع، لغة تحاول تشكيل وعي المجتمع برؤية حديثة في جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، لغة الإبداع وليست لغة الألعاب اللفظية والغزلية أو اللغة الصحافية الجافة، نأمل ذلك في ظل وجود كوكبة مستقبلية من المواهب السردية الجديدة في بلادنا مثل ليلى الجهني، عبد الرحمن الدرعان، زياد السالم، عبد الواحد الأنصاري، وغيرهم من المبدعين والمبدعات.

■ الرياض كمسرح روائي لرواية «كائن مؤجل» تمت فيها ملامسة التناقضات وعذابات الإنسان، أيضا التحولات الاجتماعية السريعة التي تسرق الكائن من رؤيته المنطقية لما يحدث.. السؤال هنا كيف يُكتب العالم السري للمدن روائياً؟

- الآن يمكن القول إن العالم السري للمدن أصبح جزءا لا يختلف عن عالمها المكشوف،



أصبح على وشك التماهي، ففي الحياة الحديثة اليوم فقد السري سريته إلى حد ما، وفقد المنطقي منطقيته، ويفترض أن يتجاوز القارئ الواعي هذا الولع بالصور السرية التي تركز في الغالب على الصور الجنسية المقحمة بلا قيمة موضوعية داخل النص، كما قرأنا في بعض الروايات المحلية. ولهذا يصبح تناول لحظات الحياة الحديثة أدبيا بالنظرة التقليدية السائدة والمألوفة للأدب غير قادر على تقديم الجديد على مستوى الرؤية وعلى مستوى المعالجة، ونحن جميعا نلاحظ أن أغلب الكتاب والكاتبات لدينا يدركون هذا في أحاديثهم الصحافية، لكن الرؤية الحديثة المفقودة، والرؤية التقليدية الراسخة في ذهنية أغلب الأدباء تجعلهم يقدمون أدبا تقليديا إلى حد كبير على مستوى الرواية المحلية التي تصدر الآن مع بعض الحركات في الشكل فقط وليس الرؤية، للإيهام بحداثة ما. ولهذا يمكن القول ضمن السياق ذاته: إن الإنسان الذي جرفه تيار التحولات المكانية والاجتماعية لم يكن على مستوى من الوعي بما يحدث تماما، لسبب بسيط أنه لم يشارك في صنع الحدث، ولهذا صاحب تلك الفترة التي أراها ممتدة حتى الآن الكثير من الأمراض النفسية والاجتماعية المهملة على مستوى المعالجة الأدبية والصحافية.

■ **خالد بطل الرواية ربما كان يمثل الجيل الأربعيني الذي اسميه الجيل الضال. موقفه ملتبس تجاه ما يحدث.. هذه الرؤية الملتبسة هل هي تمثل رؤية لجيل كان على هامش الطفرة؟**

- الجميع جرفه غبار الطفرة وحتى الذين كسبوا ماديا فقدوا أشياء جوهرية أسرية واجتماعية مهمة، والكثير من الذين كانوا محترمين فقدوا هذه الصفة بسبب تجاوزات وتنازلات كبيرة منهم تجاوزت الخطوط الحمراء للمحافظة الاجتماعية بخصوص مسائل مبدئية، وبالفعل ظهر جيل ضال كان في المنطقة الوسطى بين تيارات متطرفة تتجاذبه، ولم يكن واعيا تماما لما يدور حوله من تناقضات ومتغيرات الواقع الاجتماعي الجديد. وخالد البطل افتراضا ليس ناقما، لكنه يدور بأسئلته الضالة والحائرة تجاه واقع وأحداث متناقضة لم يشارك في صنعها ولم يجد إجابة.

■ **على طريقة المخرج يوسف شاهين في إخراج أفلامه كانت حالات السرد في الرواية**



تأتي كمشاهد سريعة أو كالومضة الخاطفة، والانتقال من حالة إلى حالة أخرى يحتاج إلى قارئ يقرؤها بذهنية صافية.. هل ترى هذا التكنيك في كتابة الرواية هو الحالة المثلى للرواية الحديثة؟

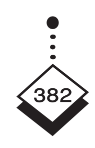
- ربما ليست الحالة المثلى، لكن الأقرب إلى روح منطقة الأدب الحديث، تلك المنطقة التي قلبت مفاهيم الفن رأسا على عقب، وأصبح الهامشي هو الجوهري لأن تراكمات هذا الهامشي هي التي تصنع الأحداث الكبرى، أليس كذلك؟ لكن حتى المشهدية السريعة أو الومضة الخاطفة والانتقال من حالة إلى حالة، كلها تأتي ضمن سياق أو نسيج درامي واحد متماسك بقدر ما هو قابل للانفلات لو أراد القارئ أن يفلته ويقرأه بحرية التقديم والتأخير مثلا، لأن الأحداث متشظية داخل فصول النص، لكنك لا تلاحظ وصفا مباشرا أو مجانيا من أجل الوصف فقط والاستعراض، لا تلاحظ أيضا إدانة مباشرة، لكن الإدانة داخل أجواء النص مثل الرائحة، لا تلاحظ محاولة استجداء تعاطف ساذج للبطل، أو للحالات الأخرى.

■ **إلى أي حد كان فهد العتيق مبثوثا في الرواية.. ليس على شكل سيرة ذاتية ولكن على مستوى تداخل يسمح برؤية هذا الكائن الخفي؟**

أستطيع القول إن سيرتي الذاتية مبثوثة بشكل بسيط جدا في كتبي، بالذات «إذعان صغير» و«أظافر صغيرة» وأيضا رواية «كائن مؤجل»، نعم في حدود بسيطة جدا، وأظن لو حاول كاتب أن يعتمد فقط على سيرته الذاتية أو تجربة الطفولة فقط في النص الروائي لما استطاع أن يقدم جديدا على مستوى الإبداع والفن، لسبب أن السيرة إطار محدد يربط الكاتب، والكاتب الحقيقي يرفض الإطارات والبراويز.

■ **بينما نجد في الرواية تدوينًا عميقًا لأحداث هامشية، نجد مرورا عابرا لأحداث مهمة كغزو الكويت مثلاً، هل هذا يعني أن قيمة الحدث روائيًا لا تأتي من أهميته في الواقع بل بما يخدم واقع السرد.. أنت كيف تنظر إلى هذه المسألة؟**

- سؤال مهم جدا لأن له علاقة بالمفهوم الحديث للرواية، وربما ألمحت إلى هذا حين أكدت أن «كائن مؤجل» أهملت الأحداث الضخمة التي تركز عليها عادة الرواية المتعارف عليها، لإعطاء أهمية لموضوعها في الغالب، مثل ما ذكرت في سؤالك هذا من غزو العراق



الكويت أو تظاهرة انفعالية مثل قيادة النساء السيارات في تلك الفترة، وركزت الرواية على التفاصيل الصغيرة ورصدتها بدقة، لسبب أن هذه التراكمات الصغيرة والهامشية هي أسباب الأحداث الكبرى، هذه الأحداث الضخمة الظاهرة فوق السطح هي مجرد نتيجة لأسباب كانت كامنة تحت السطح، يفترض في النص الأدبي الحديث الاقتراب من هذه التفاصيل الصغيرة والتناقضات المتراكمة لإضاءة هموم الواقع برؤية عميقة لخدمة الحالات المسرودة في الرواية.

■ **كان عنوان الرواية المقترح «طعم السكر» وأجده الأكثر ملاءمة لأحداث الرواية، فبطل الرواية ما زالت الأشياء عالقة في ذاكرته وأيضا في شفتيه.. هل تتفق معي أن «كائن مؤجل» عنوان يضلل قارئ الرواية إلى حد ما؟**

- فعلا قد يكون عنوان «طعم السكر» أكثر ملاءمة بسبب كونه ظل عالقًا في ذاكرة خالد حتى الآن وأكثر قربا للقارئ بسبب وضوحه ومباشرته وسكريته أيضًا، إن جاز التعبير، لكن «كائن مؤجل» ليس مضللا لأنه يعبر عن أحلامه وحرياته وأفراحه المؤجلة، ربما يمكن القول إن عنوان «كائن مؤجل» على المستوى الفني إيحائي قابل للتأويل، وهذا ما جعلني أفضله على مباشرة «طعم السكر».

■ **العادي والهامشي في الواقع المعيش إلى أي حد يصنع رواية جديرة بذاكرة المتلقي؟**

- محاولة اكتشاف غير العادي في العادي، أو غير المألوف في الصور الاجتماعية المألوفة، عملية أدبية جميلة وتكشف إمكانات النص الإبداعية، وتقدم جديدا في الرؤية يمكن اعتباره خصوصية الصوت الأدبي، وفي كل الأحوال أفضل أن يكون النص الروائي متنوعا ومتعدد الأفكار والصور والمضامين ولا يعتمد فكرة أو طريقة واحدة، كلما كان النص السردي متنوعا أصبح أكثر غنى وأكثر ثراء.

■ **نتلمس طغيان الهم الأيديولوجي على «كائن مؤجل»، هل تتفق معي على أن**



الرواية المحلية تفتقد هذا الهم الذي كان طاغيا على تجربة الثمانينيات؟

- لا أدري لماذا يكثر هذه الأيام ترديد كلمة أيديولوجي رغم أني لا أحب الروايات السياسية المباشرة، فهل كل نص يطرح في بعض فصوله أسئلة الواقع يعتبر مؤدلجا. وهل «مائة عام من العزلة» لماركيز على سبيل المثال وليس التشبيه مؤدلجة لأنها تناولت في أحد فصولها الظلم الذي تعرض له الفلاحون الفقراء على أيدي شركات الموز، علما أنه في رواية «كائن مؤجل» فصول حلمية وشاعرية وذهنية بعيدة عن أسئلة الواقع وهمومه، مثل فصل يقظة غير صريحة وأجزاء أخرى من الرواية، وهذا هو التعدد في الأصوات والرؤى والمضامين الذي أحاوله قدر الإمكان.

المصدر:

جريدة اليوم: ٢٠٠٤/١١/٠٢.



في حوار عن رواية «عيون قذرة» قماشة العليان:

لا أطارد فراشات ملونة ولا أرسم صور مطابقة للواقع

■ في رواية عيون قذرة وجدنا قماشة العليان تتخلى إلى حد كبير عن قناعاتها السردية في كتابة الرواية سواء على مستوى التكنيك أو اللغة. كيف ترصدين المسافة بين الروايات السابقة وروايتك الجديدة عيون قذرة؟

- المسافة هي ذات المسافة التي قطعتها بين دروب الحياة منذ بدأت الكتابة وأصدرت أول مجموعاتي القصصية.. طالبة الجامعة وعيون مملوءة بالدهشة وفرحة الاكتشاف لعالم القصة الممتع.. روائح المواد الكيمائية وهي تتسلل عبر بداياتي المتعثرة في الرواية.. براءة وعفوية وصدق في مواجهة الكذب والخداع والتلون.. صدمات متتالية.. دموع.. ألم.. وميض فرح.. حروب أدبية وحروب غير أدبية ولا تمت للأدب بصلة.. قراءات مكثفة في الرواية والسير والتراجم.. تنقل من المكان إلى اللامكان إلى فضاءات رحبة تسع كل شيء وتضيق عن كل شيء.. التقوقع حول الذات في زاوية حالكة السواد تضيئها دموع براقة.. إطلالة فرح شاهق من أبراج عاجية تصل الأرض بالسماء.. العمل.. الحلم.. الأمل. كلها.. كلها كانت مفردات أجازت لي سرعة اجتياز المسافة بين الماضي والحاضر.

■ اللغة في الرواية تكاد تكون على عدة مستويات متباينة. ما سر هذا التباين في لغة الرواية؟

- لا يوجد سر في الأمر.. كل ما هنالك أنني كتبت هذه الرواية في زمن طويل بعض



الشيء فكنت أهجرها كثيراً ثم أعود إليها بحب ووله قد يقل زمن الهجران إلى أيام معدودة وقد يطول إلى أسابيع طويلة قد تمتد شهراً أو أكثر.. وكما النحلة التي تمتص رحيق الزهور فربما يصادف يوم أعود إلى روايتي وقد انتهيت تواً من قراءة مكثفة في شتى المجالات وقد يصادف يوم آخر أكون فيه مستهلكة لغوياً من كتابة المقالات والقصص القصيرة..

■ **نموذج سارة بكل عذاباتها وتعبها النفسي هل هو تكريس للنموذج الأنثوي الضعيف في المجتمع السعودي؟**

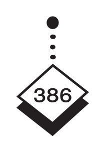
– نموذج سارة ليس تكريساً لأحد.. هو مجرد نموذج بين عشرات النماذج التي يزخر بها مجتمعنا.. فكما هو نموذج سارة الفتاة الضعيفة المتخاذلة فهناك في الرواية نماذج عدة للمرأة منها نموذج الأم الأنانية المتبلدة الأحاسيس ونموذج العمة البخيلة الفاترة ونموذج زوجة الأب القوية المتسلطة.. سارة هي حالة خاصة قد نرى لها مثيلات في مجتمعنا لكنها ليست الأغلب الأعم.

■ **في الرواية بينما كانت الأم هي سبب الضياع وشتات الأسرة نجد الأب في موقف ضعيف جدا. إلى درجة أنه أصبح ضحية أنانية الزوجة. بماذا تفسرين هذا الانقلاب لديك في تبادل أدوار الضحية بين الرجل والمرأة؟**

– قلت مراراً إنني لست مع المرأة ضد الرجل.. أنا روائية وقصصية والقص فن.. والفن اختيار لقطات من الحياة أو قطاعات تتفاعل بشكل طبيعي وتلقائي، فيها حيوية الواقع، وحرارة الحدث، وحركة التاريخ أتناولها بأسلوب أدبي.. أعتصر فيه ذاتي حروفاً على الورق.

لذلك أكتب ما يلفتني وما أتأثر به سلباً وإيجاباً.. أما لماذا أصبح الأب في هذه الرواية ضعيفًا والمرأة أنانية عكس روايتي السابقة التي كان فيها الأب شريراً والمرأة ضعيفة فهذه طبيعة البشر ومواقف الحياة التي نراها ونسمعها ونلمسها وليست مواقفنا من الحياة نفسها!!

■ **كثيرا ما يتهم الروائي المحلي بانه يكتب من ذاكرة مكتبية. حيث لا نجد الجدية**



في الاشتغال على الرواية سوى ما تكتنزه الذاكرة. في عيون قذرة هل لنا ان نتعرف على كيف تم الاشتغال على كتابتها.. ؟

– لم يكن اشتغالا بقدر ما هو إبداع.. أي إنني لم أختر أو أفتعل أو أدعِ في روايتي.. ومن يدرك نفسية الروائي حقاً يعرف أنه لا يضع شيئاً مرتباً أو مقصوداً أو مصنوعاً بالوعي، لكن العمل الفني يأتي وحياً ويخرج من اللاوعي أو كما قال الشاعر الراحل نزار قباني إن القصيدة هي التي تكتبني ولست أنا الذي أكتبها.. وكثيراً ما أقرأ ما كتبت وأندهش كيف تتابعت الأفكار على هذا النسق وكيف جاء التعبير بهذه الكلمات.

ويقول علماء النفس في تفسيرهم لهذه الظاهرة: إن خزائن النفس الإنسانية وعطاءاتها وأحاسيسها المتدفقة شيء لا حدود له وعندما يقسم الله سبحانه وتعالى ويقول (ونفس وما سواها) فإن وراء ذلك أسراراً هائلة.. وبالمناسبة فهنالك فرع من فروع علم النفس اسمه (علم نفس الإبداع).. إن قوة الروائي على حد تعبير (روب جرييه) تكمن في أنه يخترع، ويخترع في حرية دون أن يتقيد بنموذج أو مثل.

■ **هل هذا التحول في عيون قذرة سواء على مستوى اللغة أو السرد استجابة لما كان يطلبه النقاد من قماشة في رواياتها السابقة؟**

– أحترم النقاد وأكن لهم كل ود وتقدير لكن هذا التطور في مستوى كتاباتي يعود لي في المقام الأول.. بدأت الكتابة قبل العشرين.. استمررت بحماس وعدم نضج مع إصرار.. تحول الحماس إلى إدمان مع رواية (أنثى العنكبوت) تناثرت بعدها القصص القصيرة وأدخلتني في دوامة العشق لعالم الرواية فكتبت (عيون قذرة) وعندما أكتب فإنني لا أهتم ولا أرى من حولي.. أمتطي قلمي على أجنحة الصدق والخيال ليحلق بي بعيداً سابراً أغوار ذاتي قبل أن يسبر أغوار الآخرين ليصوغ الحرف مطرزاً بذات الألم والأمل بعيداً عن آراء من حولي سواء كانوا نقاداً أو غيرهم.

■ **إذا ما تفهمنا أن سارة بطلة الرواية هي حالة خاصة. ولكن بالرغم من تعبها النفسي إلا أننا نجدها شخصية قوية متماسكة. تجيد التصرف ولها ذاكرة قادرة على**



استحضار الأحداث. كيف تبررين تماسك هذه الشخصية وإصابتها بالمرض النفسي؟

- هناك اختلاف كبير بين مرضى العقول ومرضى النفوس.. كثيرون يتصورون المريض النفسي قلقاً حائراً نظراته زائغة.. يداه ترتجفان، عقله متشتت.. أفكاره ممزقة على أرصفة الزمن.. وهذه النظرة خاطئة فلو تبحرت في علم النفس وزرت كثيراً من مستشفيات الطب النفسي لأدركت أن لهذه الأمراض درجات وخطوطا ومستويات تتفاوت فيما بينها. فهناك المريض الفاقد الإدراك تماماً وهناك المتذبذب.. أياماً في قمة الصحو النفسي وأياماً في جحيم من القلق والضياع، أيضاً هناك المريض العادي تماماً لكن بداخله صراعات وإحباطات وانفعالات شتى لا نراها، لأنه يعايشها وحده بعيداً عن أعين الناس كمرض الاكتئاب والقلق النفسي والانفصام البسيط وغيرها من الأمراض النفسية. بل لو تبحرت في نفسية من حولك من البشر لوجدت أغلبيتهم مرضى (سواء بداء العظمة أو الشعور بالنقص أو الغرور أو...) وبطلة روايتي هي من هذا الصنف ويوجد مثلها الكثير في زحام البشر لكن ربما الكثير لا يعرفون عنهم شيئاً.

■ **لندن هي المدينة الأخرى التي اقتسمت مع الرياض المكان في الرواية. كانت حاضرة بتفاصيل أكثر وضوحاً من الرياض. بينما شهدنا تغييبا لملامح الرياض. لماذا كان هذا التباين في التعامل مع المدينتين؟**

- كل ما هنالك هو تسليط الضوء على الآخر الذي لا نعرفه سواء كان بشراً أو حلماً أو مدينة!!.. سارة وفيصل بطلا روايتي ينتقلان من المدينة الأم، الحضن، الأمان إلى المدينة الحلم، الغربة، المجهول فلا بد أن تبقى ملامح الأم خفية تضيء المكان بين الفينة والفينة بينما تسود المسرح المدينة الحلم رغبة في اكتشافها والبحث بين خفاياها عن خيط يقودهما إلى عين الحياة.

■ **عن حكاية المرض نجد سارة مريضة نفسيًا بمعنى المرض الداخلي ونجد أيضا فيصل مريضًا بالسكري بمعنى المرض الظاهري. وإذا ما لاحظنا العمر الصغير لكل من سارة وفيصل هل من دلالة على وجود هذه الأمراض لدى الشخصيتين. وهل كان الأمر**



عفويًا أم هناك دلالة تشيرين إليها من خلال علاقة المرض بالشخصية؟

- إذا نظرنا للأمر بشكل عام فإننا نجد الأمراض لا عمر لها ولا زمن.. تصيب الكبير والصغير.. المرأة والرجل.. بل رب رجل جاوز الخمسين بدون مرض ونجد طفلاً في عمر الخمس السنوات مصابًا بداء السكري.. لكن المعنى المبطن في روايتي هو أن الشقاء متعدد الوجوه يحوي الألم والمرض وغربة النفس.. فيصل يمثل الهروب والانفلات خارج حدود الوطن وأسوار الألم ليجد نفسه حبيس ألم أشد مضاضة وضرارة وهو المرض العضوي المزمن الذي لا براء منه ولا دوء. سارة تمثل الوحدة والانطواء والتقوقع حول الذات والارتداد المؤلم نحو الماضي لينقض عليها المرض النفسي فيهتك أستارها ويعريها ويدفعها نحو مجتمع هاربة هي منه فتقع في قبضته مسيرة لا مخيرة.

■ **يبدو فيصل نموذجا للشاب المتناقض وربما لندن فضحت تناقضه فنجده يدين بعض الممارسات التي تصدر من الشخصيات المحلية لتي تزور لندن. ونجده أيضا يتواطأ في صمت لأن تكون لسارة علاقة حميمة مع روبير. وسؤالي كيف ترصدين هذا التناقض في ملامح شخصية فيصل الذي بدا واضحاً من خلال السرد؟**

- كل منا يحمل تناقضاً داخله وإن اختلفت النسب.. هناك من يعيش تناقضاً صارخاً فاضحاً في جميع جوانب حياته وهناك من يبدو عليه أحياناً وفي لمسات خاطفة عدم تطابق بين أقواله وأفعاله لكنها ومضات لا تضفي عليه واقعاً ملموساً.. هذا أولاً وثانياً فيصل عاش انفتاحاً كبيراً على جميع المستويات بانتقاله من الرياض المدينة المغلقة إلى لندن وعوالم من الحريات تترى بين يديه وأمام ناظريه لكنه رغم هذا وفي بدايات حضوره إلى لندن كان يستنكر كل ما يخدش حياءه المتوارث وأخلاقيات تربى عليها وعاشت تحت جلده.. بيد أنه فيما بعد وبتغلغل المجتمع الغربي داخل كيانه وبانهيار القيم والمثل العليا لديه وبعد انغماسه في المحرمات تدريجياً بدأ يفقد توازنه ومن ثم يتساهل ولكنه لا يتواطأ أبداً في التمهيد لهذه العلاقة ولم يكن يدري أصلاً أنها ممكن أن تحدث ولشقيقته بالذات التي تمثل له رمز الطهر والبراءة.

■ **في مسألة تعدد الأصوات السردية في الرواية. وجدنا أن اللعبة السردية في الرواية**



تقتضي بأن تمنح الأصوات الساردة فرصا متكافئة في البوح.

- ولكن الذي حدث أن سارة استأثرت بالمشهد بينما غابت أصوات أخرى تستحق أن تقول كشخصية الأب مثلا؟

- ليست قاعدة فنية وليس في كل الأحوال.. فلكل رواية ظروفها وأحداثها وتكنيكاتها المختلفة.. فقد ارتأيت تسليط الأضواء على سارة لأنها هي محور العمل الروائي وهي الأساس والفصل والأصل ومنها تنبت الفروع.. يتمها المصنوع وعذابها المضوغ.. حريتها المستردة في زمن يأخذ كل شيء ولا يعطي شيئًا.. أحلامها.. آمالها.. مسراتها المسروقة من عمر الحياة.

■ **في اللحظة التي كانت سارة تغادر فيها لندن وفي طريقها للمطار اختارت أن تجلس في المقعد الخلفي وبحجابها إشارة إلى عودتها إلى حالتها الطبيعية بعد التغير الطارئ الذي حدث لها في علاقتها مع روبير. هذا المشهد كان مكتوبا بلغة بصرية. وهذا المشهد يبدو بتفاصيله أقرب للمشهد السينمائي. إلى أي حد تجدين حضور الجانب البصري في روايتك؟**

قال فلوبير: (المؤلف ينبغي له أن يكون حاضراً في كل مكان ومرئياً في غير مكان) لذلك لا أحاول أن أقحم الصور التعبيرية في النص إلا حسبما يقتضيه النص وتمليه الضرورة فأنا لا أطارد فراشات ملونة أو ألتقط صوراً طبق الأصل من الواقع.. فالإبداع هو خلق وممازجة بين الإحساس والرؤى وقد قال نجيب محفوظ: (الحجر في الجبل لا قيمة له إلا عندما نوظفه) وهذا المشهد بالذات كان بحاجة إلى كثافة تصويرية وأعتقد بأنني قد نجحت في ذلك.

■ **هل كان سفر سارة إلى لندن هو للحمل بطفل الخطيئة. ما أقصده هل ملامسة هذا الجانب المسكوت عنه في المجتمع والذي يمثل قضية ذات حساسية. كان لا بد من التحايل عليه بأن يحدث خارج المكان المحلي؟**

- لم يكن شيئًا مرتبا ولا تحايلاً من الروائية. وإذا كنت تقصد أنني قد اخترت لندن



لهذا الموضوع بالذات فصدقني لم يكن هذا واردًا أبدأ.. فهذه التجاوزات والانتهاكات تحدث يوميا وفي كل مكان سواء في مدينة الحرية لندن أو حتى في أم القرى مكة المكرمة!! وهذا شيء معروف ومتداول.. هي قضية أشخاص ومبادئ وقيم وليست قضية مكان !!

■ بهذه الانتقالة في رؤيتك للرواية هل نقول إن قماشة سوف تخسر بعضا من قرائها السابقين الذين كانوا يجدون في رواياتك لذة الحكاية المسرودة بلغة بسيطة ؟

– هناك سحر بين المبدع والمتلقي وحبل سري متين لا ينتهي بولادة العمل الإبداعي ولا حتى بقراءته.. علاقتي بقرائي هي علاقة نموذجية فريدة من نوعها.. تصلني عباراتهم المضمخة بعطر المحبة عبر كل وسائل الاتصال المتاحة يتابعون خطواتي كلها.. يقرؤون كل ما أكتبه ولو كان سطراً في جريدة.. مقالاتي، قصصي، رواياتي، يتتبعونها ويتواصلون معي بشأنها ولي صداقات رائعة مع الكثير منهم لذلك أقولها بكل ثقة أعتقد أنني بهذه الرواية سأكسب المزيد من القراء لا العكس.

المصدر:

جريدة اليوم: ٢٦ يوليو ٢٠٠٤م.



الروائية : قماشة العليان :

حينما أكتب لا أرى إلا نفسي.. ولا يهمني من يقرأ لي

■ **الكثير يرى أن قماشة العليان انطلقت روائيًا من رواية أنثى العنكبوت .. هل تتفقين مع هذا القول .. وهل هذا يصادر أهمية تجاربك الروائية السابقة ؟**

- نعم لا أنكر فأنا فعلاً انطلقت من رواية «أنثى العنكبوت»، وهى البداية الحقيقية لي سواء على مستوى القص أم روائيا.. والسبب في هذا معروف حيث كانت بدايتي في سن مبكرة اعتمادا على الهواية فقط لاغير.. لكن مع تكثيف القراءة وصقل هوايتي بالقراءة والاطلاع المستمر وتطور أدواتي الفنية أصبحت بحمد الله اكثر تمكنا من تجربتي بالإضافة الى المعايشة الحياتية المختلفة وهذا لا يصادر أهمية رواياتي السابقة لكن كما تكونت لدي نظرتي الخاصة للأمور وأهدافي التي أومن بها فإن هناك تطورًا واضحًا وملموسًا في مسيرتي الروائية .. ومن العجيب والغريب في هذا الأمر أن نادي القصة في جدة يصر على قراءة رواية كتبتها في بداياتي وهي «عيون على السماء» كتبتها وأنا في العشرين من عمري وحازت على جائزة أبها لكنها ليست مستواي الحقيقي ولا تمثلني ولن أستفيد شيئًا من قراءتها أو نقدها لأنها بالنسبة لي لا تمثل سوى مرحلة البداية التي اجتزتها منذ زمن طويل .

■ **روايات قماشة تجد رواجًا من فئة الشباب.. هل هذا السن هو القارئ الذي تبحثين عنه ؟**

- صدقني أخي حين أكتب فإني لا أرى سوى نفسي فقط ولا أتصور أحدًا خارج ذاتي ولا يهمني من يقرأ لي طفلا كان أم كهلا .. لكن الذي أفهمه وأدركه جيدا أن أي قارئ يبحث



عما يهمه ويجد له صدى داخل نفسه وبما أنني أكتب عن مرحلتي التي أعيشها فشيء طبيعي أن يقرأها من يعيش نفس المرحلة ويري فيها ذاته .. وهذه ليست تهمة أنفيها بل شرف لا أدعيه .. فإذا استطعت أن أصل إلى فئة الشباب في المجتمع فقد وصلت إلى أكثر من نصف المجتمع وهذا فخر لي.

■ **المرأة في روايات قماشة العليان مشوهة ومأزومة .. وأنت بهذا تكرسين السلطة الذكورية فى اختيار نموذج المرأة الأضعف.. هل هذا يعني غياب البطلة القدوة في رواياتك؟**

– أنا ابنة هذا المجتمع وما أكتبه أو أعبر عنه هو نتاج هذا المجتمع الذي أعيش فيه .. فلم أكتب يوما عن فتاة تقود السيارة أو ترقص مع صديقها في ديسكو .. إنني ببساطة أكتب ما أراه وما أعيشه وما أسمعه .. والمرأة في قصصي ليست مشوهة ولا مأزومة إنها تعيش عادات وتقاليد عاشت معها وفرضت عليها ولا تملك إلا الانصياع لها وإلا اعتبرت خارجة عن التقاليد.. هل يرضى أي رجل في مجتمعي أن تصفعه زوجته وتخرج مع صديقاتها رغما عنه امتثالا لما يتشدق به هؤلاء عن المرأة القدوة التي لا نراها إلا وهما وخيالا لا وجود له على أرض الواقع ..

■ **هناك من يقول إن قماشة العليان مجرد ناقلة لما يدور في جلسات النساء .. تأخذ الحكايات التي تسمعها وتعيد تسجيلها روائيا .. هذا الاتهام يقودنا إلى أي مدى تحاول قماشة صنع عالم روائي يتجاوز النقل المباشر من الواقع المعيش ؟**

– النقل المباشر لا يعتبر رواية تتألق وتنتشر وتفوز بجوائز.. النقل المباشر يصلح للمقالات الصحفية أو التحقيقات أو وصف الحالة ولا دخل للخيال في الموضوع.. أما الرواية فهي مزيج سحري بين الواقع والخيال بأسلوب فني لا يدركه القارئ لكنه يتفاعل معه ويجد فيه صورة منه من حياته وكلماته وأسلوب معيشته بحيث يتساءل هذا البطل يشبهني .. أو تهتف القارئة قائلة : أكاد أشعر أنني أمام ذاتي نفس الصديقات والحوار و .. هنا أدرك بأنني نجحت .. فالنجاح أن تشعر القراء بأنهم يرون أنفسهم أبطالا للقصة .. لكن ليس معني هذا أنني أسجل الواقع بجهاز التسجيل وبالكاميرا .. فالرسام إذا رسم لوحة من



الطبيعة فهو لا ينقلها نقلا، وإلا لكان تصويرها أفضل، هو يضيف عليها تنسيقا وأحاسيس وألوانا .. فقد يجرد الشجرة من أوراقها ويجعلها تميل بفروعها ليشيع جو الهدوء والحزن والأسى، وقد يملأ لوحته بالورود والزهور في ألوان بهيجة مشرقة قوية ليعطينا الإحساس بالحيوية والجمال .. الفنان يضيف فنه وأحاسيسه .. لكنه بالقطع يأخذ من الواقع ويتأثر به، وهو بإضافاته يؤثر فيه .

■ **اللغة في روايات قماشة العليان تكاد تصل حد التقريرية .. وأحيانا تطغى عليها المفردة المستهلكة .. هل دهشة اللغة لا تغرى قماشة .. وكيف تنظرين إلى اللغة في كتابة الرواية.**

- أعتمد في لغتي الروائية علي السلاسة والبساطة والعذوبة لأصل إلى كل قارئ .. فلست أكتب لنفسي ولست كاتبة لنخبة معينة وطبعا لا أكتب للنقاد .. لهذا تجد أن كلماتي لها صدى وتصل إلى أكبر كم من القراء بتعدد أذواقهم واختلاف ثقافاتهم .. ولن أغير خطي الذي اعتمدته لنفسي وأحببته حتى الثمالة ..

■ **كيف تجدين التجارب الروائية النسائية كتجربة رجاء عالم وليلى الجهني ونورة الغامدي؟**

- حقيقة لم أقرأ سوى رواية واحدة لليلي الجهني وكانت رواية جميلة جدًا رغم عدم اتفاقي مع كاتبتها بإغراق الحوار باللهجة العامية .. أما البقية فلم يسعدني الحظ بالقراءة لهن وسأسعى لذلك قريبًا إن شاء الله ..

■ **الروائي عبده خال يقول : كثير من الروايات المحلية لم تحقق الشرط الفني الروائي .. أنت كروائية ما هو المعيار الذي بوجوده يتحقق شرط الرواية الفني ؟**

ولماذا لم توجه السؤال للأستاذ / عبده خال .. فهو الذي أطلق المقولة ولست أنا .. أنا لا أدري عما يتحدث عنه وعن أي روايات يقصد لكنني أسير في درب محدد سلفا ولا مجال فيه للنظر إلى الوراء مطلقا ..

■ **هل وصلت رواياتك إلى القارئ العربي .. أم لا يزال هاجسك هو الوصول إلى**



القارئ المحلي ؟

– أحمد الله كثيرًا ربما أكون محظوظة أكثر من غيري بقرائي الموجودين في دول عربية وأكثرها طبعا في الخليج وللمصادفة العجيبة فأنا على عكس أكثر الكتاب السعوديين فقد انطلقت خليجيًا قبل أن أعرف في السعودية وقد كان كثيرًا من القراء يعتقدون بأنني كويتية .. فقد كنت أكتب في مجلة كويتية معروفة .. ولقاءاتي مع الصحف كانت مع صحف خليجية وقرائي كانوا خليجيين وبعد ذلك بدؤوا يعرفونني في السعودية .

■ **روايات قماشة العليان وهي تحمل السمة الدرامية قابلة لأن تكون دراما تليفزيونية.. هل لك النية في اقتحام هذا المجال .. وهل هناك عروض لتحويل رواياتك إلى أعمال تليفزيونية ؟**

– التليفزيون هو مجال آخر غير كتابة القصة الروائية، وعندما يرى أحد من العاملين في الدراما أن يحول القصة إلى مجاله فإنه يضعها في إطار آخر تمامًا .. ولعلنا نلاحظ كثرة ما يتبرأ الكتاب من نسبة الأعمال المعروضة والمأخوذة عن قصصهم .. ولا شك أنه يسعدني أن تتحول إحدى رواياتي إلى مسلسل تليفزيوني أو غيره .. فجمهور التليفزيون عريض جدًا .. ويحقق شهرة كبيرة للكاتب .. ولكنني أفضل التأني في هذا الأمر حتى أجد العرض المناسب..

■ **مؤخرا كانت لك تجربة الكتابة المسرحية .. كيف تجدين هذه التجربة .. وهل تمثل إضافة لك في رحلتك الإبداعية ؟**

– ربما يدهش البعض أن بدايتي هي كتابة المسرحية ولم أقتحم هذا الأمر مؤخرًا .. فمنذ كنت في الجامعة كنت أهوى كتابة المسرحيات إلى جانب القصص القصيرة ولأنني ضمن فريق التمثيل بالجامعة فقد كنت أكتب المسرحيات وأمثلها مع زميلاتي في الجامعة .. لذلك فكتابة المسرحيات هي هواية إلي جانب هوايتي الأخرى .. لكنني أتمني حقا أن أتمكن من تنفيذها واقعا وسط جمهور نسائي .

■ **ذات مرة قلتِ: (لتذهب الحداثة إلى مزبلة التاريخ) لماذا هذا التطرف اتجاه**



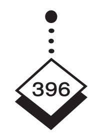
الحداثة.؟

- بقدر ما تتطلب المحافظة على الهوية والتميز. وللأسف أغلب كتابنا لا ينطلقون من هذا المفهوم.

بل جل همهم هو التعقيد المبالغ فيه وعدم وضوح النص. وإيغاله في الإبهام والغموض دون خلفية ثقافية. إنني أنتقد المحدثين وليس الحداثة أنتقد المزيفين وليس الأصلاء وأصرخ فيهم أرجوكم ارحمونا فهذا ليس ادبًا.. إنه قلة أدب .

المصدر:

الاقتصادية: ٢٧ يناير ٢٠٠٤ ـ العدد ٣٧٦٠.



الروائية نورة الغامدي

هناك من النقاد من هم أغبياء.. ولا يعرفون القراءة الواعية للرواية

■ كيف توغل فيك هاجس الانتقال من القصة القصيرة.. هل ضاقت بك عوالم القصة أم الرواية هي قدرك الإبداعي ؟

– ليست القصة القصيرة مجرد قصة تقع في صفحات قلائل لأنها تروي خبرًا وليس كل خبر قصة ما لم تتوافر خصائص معينة. فالقصة القصيرة أولها يكون لها أثرٌ أو معنى كلي أي تتصل التفاصيل أو الأجزاء بعضها ببعض بحيث يكون لمجموع هذه الأجزاء أثرٌ أو معنى كلي، كما يجب أن يكون للخبر بداية ونهاية، بمعنى أن تصور ما نسميه بالحدث ولكي يصح الحدث كاملاً يجب أن يتضمن بالإضافة الى تقصيه ووقوعه زمنه ومكانه وسبب وقوعه وهذا يتطلب التعرف على الأشخاص الذين فعلوا الحدث وتأثروا به، إذ وحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى. هذه كما ترى عناصر القصة القصيرة وإذا ما ارتحلنا الى الرواية فستجد أن هذه العناصر كاملة هي عناصر الرواية أيضا و كأنني أتنقل بين أركان بستان واحد تختلف فيه فقط زاوية الرؤية.

■ في روايتك (وجهة البوصلة) جرأة.. هل هي الجرأة التي تجذب المتلقي.. أم هي الجرأة التي يحتاجها النص؟

– لا هذه ولا تلك. و إنما هي الجرأة التي تمليها الحالة الإبداعية التي أعيشها كفكرة..



وهي نفسها تكون على قدر من الجرأة لأنها تأتي في أي زمان وفي أي مكان.

■ **كتبتِ عن الجنوب وأيضا كتب عبدالعزيز المشري.. عبده خال. أحمد أبو دهمان. هل هو المكان الذي يغري بالكتابة روائياً !! وأيهما يقترب من رؤيتك الروائية ؟**

- كل الأماكن قد تصلح للإبداع ولا سيما ان كان هذا المكان هو مكاني الذي أنا جزء منه وهو جزء مني فيه طفولتي. أحلامي.. نجاحاتي وإحباطاتي وهذا المكان شاهد باستعراض وتمثيل خلفيات ومعالم. وبالنسبة للمرحوم المبدع عبدالعزيز المشري وعبده خال.. كل منهما له عالمه الخاص ولكل منهما ما يميزه عن الآخر. أما أنا فلي عالمي الذي انطلق دائما منه.

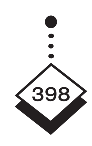
■ **من خلال قراءة الناقدة لمياء باعشن وجدنا أن هناك تمازجًا بين شخصية الكاتبة و(فضة) بطلة الرواية.. كيف هي رؤيتك لهذا التمازج الذي يجعله قريباً من السيرة الذاتية ؟**

- إلى حد ما هذا الأمر صحيح. فضة والكاتبة هي شخصية واحدة. لأنها تمثل ازدواجية المرأة السعودية. المرأة التي تعيش بعدة شخصيات. ولدرجة أنها تخاطبها بقولها : أنتِ التي متِّ.. أم أنا !! فتداخلت الشخصيتان إلى حد التمازج هروباً إلى الموت. ولا ادري لماذا لم يسأل أحد. لماذا لم يجدوا الميتة في فراشها عندما ماتت. وعندما أردوا تكفينها أيضاً لم يجدوها. فماذا يعني هذا !! انه ترميز الى انه لم يكن هناك موت. هناك من يموت.. هناك نساء تموت. لذلك أين كانت المقبرة.. وأين كان قبرها ؟ لو بحث عنه النقاد الحقيقيون وتحققوا في عوالم الرواية لوجدوا وهي تقبل رجل حمود تقول له : سوف أعود لك ولكن دعني في مكاني. سوف أكون في البيت ولكن لا تطلب ما يُطلب من النساء كطقوس تؤدى. وعندما تجد نفسك أنا انتظرك. وهذه هي المقبرة الحقيقية. وهي المقبرة الجميلة.

■ **البعض من النقاد يرى بأن السرد في الرواية سرد زئبقي ؟**

- هناك من النقاد من هم أغبياء.. ولا يعرفون القراءة الواعية للرواية. وليس لهم دراية بعلم النفس. ولا يملكون رؤية شفافة تتفهم النص كما يجب.

■ **هناك من يجد تأثرا وتماثلاً مع بعض اعمال روائية سابقة.. كيف تبررين هذا**



التأثر الحميمي بتلك الاعمال الروائية ؟

- قرأت ان سهام القحطاني وجهت هذا الاتهام بأني اتكأت على روايات غادة السمان وهذا لم يحدث لأني لم اقرأ لهذه الكاتبة ولا اعرفها. أيضا وفي محادثة بيني وبين الناقدة لمياء باعشن ذكرت بأن هناك تأثرًا برواية (مرتفعات وذرنغ) حيث النداء الليلي والحركة والروح الليلية ولكن يجب أن يتفهم الجميع. أنني أعيش في مزرعة تطل على وادي السيل. هذا المكان مظلم.. مرعب.. فيه هوام فيه أصوات تخوفنا وفيه أشياء كان الأهل يخوفونا بها عندما كنا صغاراً. كل هذا خلق عوالم تكونت بداخلي من هذا التخويف وهذا ما صنعته في الرواية.

■ **ليس للرواية نهاية.. حيث جاءت النهاية مفتوحة ومرتبكة. ما هي قناعتك بأن تتكئ النهاية على هذه الرؤية الملتبسة ؟**

- احتمال أن تكون النهاية كذلك. ولكن الرواية ليست قائمة على حدث معين. هي مجرد تداعيات نفسية لمديرة مدرسة تستدعي كل الذي حدث من خلال حنجرة رجل أحبته ومن خلال أذى تعرضت له من طبيب القرية في طفولتها. لهذا فليس هناك حدث أستطيع أن انهي به الرواية. كل شخصيات الرواية ليس لهم وجود حقيقي.

■ **حضرت بغداد في الرواية ممثلة للمدينة العربية وفضة ممثلة للمرأة العربية. الى حد كان التماس بينهما. ولماذا كانت بغداد ؟**

- المرأة العربية هي المدينة العربية ولا فرق بينهما. فالمدينة العربية عندما يأتي الليل تتعرى وتصبح مدينة (....) لكل من دخلها وتعمق في أغوارها وفي عوالمها السرية. فهي تشبه المرأة التي تستر بالعباءة والحجاب وعندما تجد الرجل تسلمه كل مفاتيح غموضها. وذبح بغداد بهذا الموت الوحشي هو موت لكل امرأة عربية.

■ **الآن وبعد الجدل الذي حدث حول الرواية.. كيف هي رؤيتك لموقف النقاد من الرواية؟**

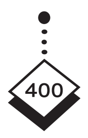
- لم يعد يهمني أمر الرواية.. النقاد كل واحد وشأنه حسب رؤيته للرواية. ولكن على



الناقد السعودي للعمل الروائي المحلي أن يقرأ الرواية وهو على بينة بعلم النفس وبالوضع الاجتماعي وبالاختلافات البيئية الكبيرة. نحن عندنا بيئات مختلفة بالكامل ومن يقول إن الرواية وبشكل عمومي خرجت من المملكة العربية السعودية فهو مخطئ. لأن هذا البلد قارة وكل جهة لها بيئتها و نفسيتها المختلفة ولها أيضًا سرديتها المختلفة. لهذا يجب أن تُقرأ الرواية من هذا الجانب بتعمق وألا تُهمش بمجرد قراءة واحدة فقط. وأيضا يجب أن يضع الناقد ملابسات الكتابة عند الروائي المحلي فيقرأه بحب وتعاطف. فالروائي لدينا يكتب ويغيب أشياء خوفاً من الرقابة. فأين الناقد الذكي !! الذي يفهم عناء الروائي فيما يكتب وفي تغييب هذه الحقيقة أو وضع تهويمات في سبيل أن يمرق من عين الرقيب المُخيفة.

المصدر:

جريدة اليوم: ٢٦ يوليو ٢٠٠٤.



الروائي والقاص محمود تراوري:

أرهقتني «ميمونة» والأمكنة الضاجة بالتاريخ ترعب الكاتب

■ **نجوت يا محمود في روايتك الأولى (ميمونة) من مأزق السيرة الذاتية وهي التهمة التي طالت الكثير من الروائيين في المشهد المحلي. كيف ترى (ميمونة) الآن.. وكيف تبرر ذهابك إلى هذه المنطقة البكر روائيا في مشهدنا المحلي؟**

- لست أدري ما مفهومك للنجاة هنا، وكيف يمكن أن ينجو الكاتب من ذاته وهو يكتب!!، أو تقصد أنني نجوت من التهمة ؟

أما ميمونة الآن فأراها خطوة أولى ولكنها كبيرة وواسعة، إذ نقلتني لمنطقة مهمة جدا من الاستغراق في التأمل، والتمعن في المهمش والمقهور والامتلاء بشيء من أسرار الفن.

تبرير ذهابي لهذه المنطقة يحمله سؤالك (المنطقة البكر روائيا في مشهدنا المحلي). سعيت - محاولا - دائما في كتاباتي لأن أطأ المناطق البكر، قل لي بربك، من يكره البكر والبكور!؟.

■ **في ميمونة اقتربت كثيرا من المكان المقدس. سطوة هذا المكان كيف تعاملت معه روائياً ؟**

- حسنا. هذا سؤال مهم، وفيه حمولة نقدية كبيرة يمكن أن يشتغل عليها أي مهتم بالنقد ودراساته. وأنا تقصر قدراتي النقدية عن الخوض فيه، لكني أستطيع القول إني شخصيا في ميمونة أصبت بالرعب فقصرت عن التواصل معه، لقد أرهقني روحيا وجعلني



أحوم حول أطرافه فقط، وملأني بالمؤجل لكتابات مقبلة برعب أقل من هذا المكان. الأمكنة الضاجة بالقداسة والتاريخ ترهب عملية الكتابة وترعب الكاتب كثيرا.

■ **افهم ان نياتك الروائية ما تزال متعلقة بالمكان المقدس.. ألا تخشى التكرار والنمطية إذا ما خرجت هذه النيات على شكل رواية قادمة ؟**

- باختصار، لا، لا أخشى التكرار، لأن في ميمونة دفاعًا عن وجود.

كان الإنساني فيها طاغيًا على المكان فيما أحسب. وأحزان الانسان لا تنفد.

إذا كنت تعني بالمكان المقدس (مكة) فحضورها كان يسيرا في العمل، وهي على كل متخمة بالتاريخ والأسطورة والحكايات، لو تعلم عنها ما أعلم لما فكرت برهة في أن الكتابة عنها توقع في النمطية، ولو ظللت العمر كله أكتب عنها ما حزت حيزا ضيقا مما تحتوي عليه من غواية الكتابة، مكة يا طامي – انسانا ومكانا- منجم خام للكتابة والفن، فلا تقلق.

■ **بالرغم من اللغة الشعرية التي تميزت بها الرواية إلا أن هناك خطابية مباشرة نجدها في مقاطع كثيرة في الرواية. ما هو المبرر لوجود تلك النبرة الخطابية في الرواية؟**

- ليتك تقدم لي نماذج كي أستطيع أن ابرر. كل الذي اعرفه ويعرفه من تابع تجربتي الكتابية البسيطة يدرك أنني مولع باللغة وجمالياتها، لكن أزعم انها لم تكن منفصلة أبدًا عن المضامين، دائما يا صديقي ليس كمالنا ما هو منجز، بل ما سياتي.

■ **لعبت على وتر ثنائية اللون.. إلا إنك انتصرت للون دون الآخر.. وبهذا وقعت في تهمة الانحياز لذلك اللون. فأنت مارست (تبشيع) صورة الآخر في الرواية. لماذا كل هذا الانحياز؟.**

-في هذه النقطة اسمح لي أن أقول أنك لم تقتلني وأنت تقرأ الرواية، كنتُ حاضرا في ذهنك بقوة، فخرجتَ بهذا الانطباع !!.

أحيانا حيال مثل هذه الأسئلة أصفق بإخلاص لرولان بارت لأنه خلق فكرة (موت



المؤلف)!!.

حين تقتلني وتعيد قراءة الرواية لن تطرح سؤالا كهذا، وربما تعود تتأمل مقولة الناقد محمد العباس المطروحة في حوار معه في منتدى مدينة الثقافي وهو يتحدث عن حكاية الفيتنامي باو نينه، الذي استعار هذا الاسم ليكتب « مآسي الحرب « ليسجل شيئا من النقد الذاتي لحرب فيتنام، حيث اضطر إلى تغييرها إلى « مآسي الحب «طبقا للعباس الذي يكمل مضيفًا: (في هذه الرواية تحدث باو نينه عن خيبته معلنا أن الجنرالات فقط هم الذين يتحدثون عن النصر والهزيمة، أما المقاتلون العاديون فلا يحبذون الحديث في مثل هذه الأمور، فهو لم يشعر بأي فرح أو فخر بشأن الحرب، ولم يستشعر النصر شخصيا، فقد ضاع شبابه.

المسألة تكمن كما أعتقد في الوجهة التي يعالج فيها المبدع سلالته، فيثير غضب القبيلة والفئة وكل متوالية المنظومة الثقافية والاجتماعية. لنمثل برواية « قصر المطر « لممدوح عزام، الذي قوبل ليواجه بحصار نفسي مرده مقروئية لا تعي الفاصل الذي ينتهي فيه التاريخ ويبدأ الأدب، وعليه تعرضت روايته للمصادرة، أو المقاطعة، بالنظر إلى اقترابها من مقامات روحية، ونتيجة انهمامها بتفكيك تاريخ مؤسس على قدسية العرف، رغم تأكيده انها عمل تخيلي لا يطال معتقدات الفئة (الدروز) بقدر ما يجسد صراع الإنسان ضد الشرور من أجل البقاء فالتقنية المستخدمة في الرواية تعتمد، حسب رأيي، على قضية فكرية قوامها أن التاريخ يسير في حلقة كبرى مغلقة تبدأ وتنتهي حيث بدأت، فهي نوع من الحفاظ على البقاء والاستمرار) انتهى كلام العباس، وأتصور أنك تستوعب فكرة « القراءة التي لا تعي الفاصل الذي ينتهي فيه التاريخ ويبدأ الأدب «، وأضيف هنا : ولا تملك قدرة الفصل ما بين الواقع والعمل التخيلي الذي هو أساس الفن.

في هذه النقطة أستطيع أن أذكرك بمجمل أعمال إبراهيم الكوني التي لو تعاملت معها من نفس المنطلق الذي تطرح منه سؤالك لقلت بسهولة : إن الكوني عمد إلى تبشيع – حسب تعبيرك - الآخر وهو يتطرق لقبائل (البامبارا) التي تحورت في مكة الى (الونقرة) و التي



تمتد جذروي العرقية اليها.

أنا استغرب أن يطرح (مثقفون) مثل هذا الطرح !!

أقترح أن ننطلق في تعاملنا مع الفن مما يطرح من اسئلة جمالية وروحية ووجودية.. لننجو من الراكد.

■ **أنت لم تقتل محمود... اعني انك قدمت اللون الأسود في شكل طهراني. ملائكي. ولم ترصد أن الإنسان يتنازعه الخير والشر أيًا كان لونه؟**

- هذا رأيك، ولن أجادلك فيه. ولكني أطلب منك - فضلاً - إعادة قراءة الرواية من جديد ربما تلغي هذا السؤال. أحيانا يا صديقي نلتقط فكرة ما ونغدو مؤمنين بها مما يحول دون رؤيتنا ما يقوضها !

أزمة الانسان مع الوجود لا يحكمها اللون، قدر ما تحكمها الروح.

فكما تشعر العصافير وبقية الحيوانات التي تملك حواسَّ ارهف منا، بالهزات الأرضية، فإن الكاتب الحساس يشعر بالهزات الروحية الكبرى.

تستطيع أن تقول إنني في ميمونة كنت معنيا بأزمة الروح أيضًا.

■ **وجدت طاهر كتلوج حاضراً.. أغنيته يستعين بها أحد أبطال الرواية على شجنه.. ولكن زمن الرواية سابق على زمن طاهر كتلوج.. فكيف تفسر هذا الاستحضار ؟**

- كتلوج ظهر مختبئا في (تيار اللاوعي) لم يذكره أحد من أبطال الرواية !!

ولو قرأت الرواية بتعمق وتجرد لوجدت أن الزمن فيها يتشظى فيها ويتداخل على مدى مئات السنين فمن العلوي قائد ثورة الزنج في البصرة في القرن الثالث الهجري إلى سبارتكوس في العصر الروماني وطاهر كتلوج وحسين نجار وبلال ووحشي والكاتب البغدادي من العهد المملوكي، و الملك منسى موسى من القرن الرابع عشر الميلادي، وابن بطوطة وليون الأفريقي والفا هاشم من القرن التاسع عشر وعثمان دانفوديوي وغيرهم كثير من شخصيات كانت تطرد خلف أسئلة الحرية، كل شخصية لها بعدها الرمزي والفلسفي في العمل، يهمني في من

يقرأ العمل أن يقرأه بآليات قرائية وذهنية تلقي تنطلق من فكرة تداخل الأزمنة وتشظيها، وحتمًا سيجد تفسيرًا لكل ما/ من استحضر.

■ **هناك شخصيات أخرى زاحمت ميمونة في أحداث الرواية.. إلى درجة انه يتلاشى حضورها في أجزاء من الرواية. هل توافقني انك ضيقت على ميمونة كثيرا. وخصوصا وهي تحمل عنوان الرواية ؟**

- أقدر وجهة نظرك، لكني لا لن أوافقك. لأن ميمونة قالتها منذ البدء : سأدع أهلي يقدمون عوالمهم.

■ **الا تتفق معي بأن الامر لا يتعلق بالمكان بقدر ما يتعلق برؤية الروائي.. كيف يرى الروائي المكان كيف يعيد صياغته روائياً هذا هو سر نجاح العمل الروائي ؟**

- أتفق معك الى حد كبير، و إذاً هذا يا صديقي يلغي سؤالك السابق حول الخشية من الوقوع فيما سميته – أنت – نمطية، أليس كذلك ؟

■ **حضور هذا الكم الهائل من الاسماء اللاهثة وراء الحرية... هل تجد في حضور البعض منهم منطقية لما تكون عليه الشخصيات في الرواية ؟ ام هو محمود الذي احضرهم؟**

- العمل يا صديقي يقوم على لعبة تداخل وتبادل رؤى وأدوار بين كل الشخصيات.

بعضهم فعلا أنا أحضرته، لأقضي منه ما أشاء، وبعضهم خاتلني و حضر عنوة، ومنهم عمر المسك، فهذا الرجل قهرني حضر، دونما انتباه مني وأكل الجو.

بعضهم حضر تعاطفا وانسجاما مع المناخ، فاستضفته مستلطفا إياه مثل معتوق السمَاك، أتذكره. وبعضهم كانت ميمونة تستدعيه دونما تدخل مني.

المهم لم يكن بين كل من حضر أي ملقوف. كل منهم كان يؤدي دورا حتى لو صامتا أو مفضيا لحالة درامية ما. شغل الدراما ياطامي يستدعي منك أن تحضر شخصيات معينة في لحظات ما، وأحيانا تتخلص منهم، وبعض الكتاب يتخلص منهم بإماتتهم، أنا لم أقتل أحدا، بعض الشخصيات فركت مني فلم أرهق نفسي بالبحث عنها، تركتها نافرة ربما تعود يوما ما !!

■ **عمر المسك.. توفيق في فخاخ الرائحة.. مسعود الجداوي عند اميمة الخميس..**



ثلاثة نماذج لشخصيات تمثل ذات اللون كُتبت بنمطية محددة في المعاناة وفي العذابات حتى المهالك تكاد تتشابه.. كيف ترى كتابة هذا النموذج بهذا التكرار ؟

- ربما تكون هذه رؤيتك الخاصة، فالعذابات الإنسانية واحدة، وليست مرتهنة بلون أو شكل، لو تجردت من رؤيتك هذه لربما توصلت إلى شيء كهذا.

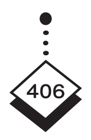
تذكر فقط كل المحبين والمحبات وعذاباتهم في عدد كبير من الدراما السينمائية والأعمال الروائية، هل وجودهم يعد تكرارًا، يا رجل !!

دعني أتمادى يا صديقي لأقول لك : انني أحسب ميمونة شبيهة بتلك الرسوم التي تظهر في كهوف (التاميرا).

النص البشري والصوت الانساني واحد فيما أتصور، فقط تختلف التفاصيل الحزن والقهر والوجع والحزن والفرح والمكايد والمكابدات الإنسانية كلها واحدة، تتغذى من نبع واحد وتصب في جدول واحد قاتم اسمه (ألم). لست أدري إلى أي حد تتفق معي!!

المصدر:

الاقتصادية : ١٤ ديسمبر ٢٠٠٤.



إبراهيم بادي

«حب في السعودية»: لم أعمل عليها منذ ثلاث سنوات، كي تكون مجرد «رواية أولى»

■ **برغم مرجعيتك المسرحية في الكتابة، إلا أننا نلاحظ طغيان اللقطة السينمائية في روايتك، سواء على مستوى «التكنيك» أو حتى على مستوى المشهد. بماذا تفسر هذا الأمر؟**

- «مرجعيتي» المسرحية لا تتمثل فقط في عملي كمخرج أو مؤلف، فهي تشكلت بالدورات المسرحية والاشتغال على النقد المسرحي - صحافياً - خصوصاً حين كنت في بيروت. ولعل خجل الإنتاج المسرحي السعودي دفعني إلى الاشتغال على النقد التلفزيوني والسينمائي - صحافياً أيضاً، فتراكمت المقالات والقراءات على مدى عامين في هذا المجال، لتُشكل معرفة، ولو بسيطة، بالصورة المسرحية أو التلفزيونية أو السينمائية.

ومن هذه الخلفية البسيطة، يمكنني القول إن المشهد السينمائي يفلت من سطوة اللغة، والاستعارات والتشبيهات الأدبية الثقيلة، والقوالب الجاهزة، والعبارات الطويلة، والمونولوجات، والذهنية... إذ تختزل السينما الرموز، «شكلياً»، ويُستعاض ببعضها عن البعض، وهذا الذي يفرضه الصوغ السينمائي مقارنة بصوغ مشاهد مليئة بالثرثرة والتشبيهات والتكرار. بعبارات أخرى تحول الرمز، اليوم، إلى ما وراء الصورة وما وراء الحكاية، وتجاوز ما وراء العبارة أو المفردة. وربما دفعتك قناعتي، بضرورة توظيف تقنيات الصوغ «البصري» (مسرحاً أو سينما) في الرواية، إلى الشعور الذي تولد عندك. لكن على رغم كل ذلك، فإن «حب في السعودية» رواية وليست عملاً مسرحياً، أو سينمائياً، حتى لو



بدت تستعير تقنيات بصرية، فكتابة الرواية فن بحد ذاته، وذلك ينطبق على كتابة المسرح والسينما، كل على حدة.

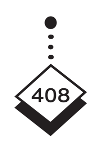
■ **التكنيك الذي اتبعته في السرد يبدو صعباً على القارئ العادي. هل تعتقد بأن هذا القارئ سوف يكتفي بالمشاهد الحسية، ويغفل اللعبة السردية داخل الرواية؟**

- أختلف مع القول السائد بوجود قارئ عادي وقارئ نخبوي. وبرأي مجرد: يتولد هذا الشعور - وجود عادي ونخبوي - قياساً برد الفعل على العمل الإبداعي. ومن هنا فقد يكون قارئ نخبوياً بماهية رد فعله على عمل ما، وهو نفسه قد يكون عادياً بماهية رد فعله على عمل آخر. ويمكنني هنا الاستشهاد بإحدى تقنيات كتابة السيناريو، التي يحلو للبعض تسميتها «الكتابة المبعثرة»، والتي تبرز في أفلام المخرج الأميركي كوينتين ترانتينو. وعلى سبيل المثال قسم فيلمه KILL BILL (اقتل بيل) إلى فصول عدة، واعتمد سيناريو «مبعثراً» يتداخل فيه الزمن، ويقفز مرة يحكي عن الماضي ومرة عن المستقبل، ومرة يُسوّف، حتى تكتمل أحداث الحكايات. وكما يحدث لمُشاهد تلك الأفلام، يكتشف المتلقي تدريجاً اللعبة سواء السينمائية أو الروائية أو المسرحية، حين تكتمل الحكايات. ولا يمكنك أن تقول إن اللعبة صعبة على المشاهد «العادي». لكن يبقى هناك دائماً ما وراء الحكاية، على جميع الصعد، حتى على متلقيك «النخبوي».

■ **هل نقول إن إبراهيم بادي، حاول أن يحشد كل مفاهيم الحب السعودي، لذا جاءت الرواية محتشدة بلقطات بانورامية، تحاول أن تلتقط كل الحكايات العاطفية لتتوزع على أحداث الرواية؟**

- إن مفهوم البانوراما (الصورة المحيطة بغالبية الجوانب) يشبه مفهوم الكمال. ربما إذا أردت أنتَ، فاعتبرها التقطت كل الحكايات العاطفية، ولن يزعجني ذلك. لكنها برأيي حالة وإن تشعبت، فالمهم ألا تتشتت. وعلى النقيض لم أكن أحاول أن أقول كل شيء، أو أن أحكي كل الحالات، بل حاولت أن أكتب حالة ربما هي معقدة بقدر ما هي بسيطة. بكلام آخر، كانت هناك محاولة لسرد حالة «حب في السعودية»، وكل ما أثّر فيها، وخلقها، وأماتها، وليس سرد حالات «حب في السعودية» متعددة.

■ **في رواية السراب لنجيب محفوظ كان بطل الرواية يعيش مأزق الاحتضان، الخوف**



الأمومي، وعندما كبر وعاش خارج دائرة الأم؛ وجد الفشل في علاقته مع المرأة. بطل روايتك إيهاب، عندما ابتعد عن أمه فاتنة، أصبح رجلا صاحب علاقات نسائية متعددة.. نفسيا لا يمكن أن يتشكل هذا الانطلاق مع الأنثى بعد الحصار الأمومي؟

- أنت، اعتبرتَ أن العلاقات، مع النساء الخمس، تشكّلت. ربما اعتبرُ وغيري أن العلاقات العاطفية لم تتشكل وتكتمل، من منطلق أن إيهاب لم يستمر في أي علاقة، وتزوج فتاة لم يحبها. ثم لو افترضنا أن إيهاب نجح في علاقاته النسائية، أو نجح في واحدة على الأقل، فالمهم دراسة كيفية نجاح هذه العلاقة، مع الأخذ في الاعتبار أن مفهوم «نجاح العلاقة بين الرجل والمرأة» نسبي، منذ بداية الخلق. ثم إلى أي مدىً يمكننا الجزم بأن مرور ابن (ايهاب) بمأزق في علاقته بأمه (فاتنة)، قد يتسبب في تأزم علاقته بالمرأة، حتى لو بدت الرواية تقول ذلك، للبعض؟

■ **إيهاب وتلصصه الدائم على ما ورائيات فاطمة، والتي وصلت إلى حد الهوس والتلذذ بما تخفيه عليه... هل نقول إن هذا التلصص المرضي يجعله عاشقًا مأزومًا نفسياً على مستوى العاطفة؟**

- لا أعرف. ربما أطرح هذا السؤال عليك وعلى القارئ، فأنا أبحث مثلك ومثل القراء عن أجوبة لأسئلة كثيرة عن شخصية إيهاب. وربما تجدني مشغولاً، بل مهتماً بقراءة رد فعل شتى أطياف القراء، المتمثل في أسئلتهم وأجوبتهم وأطروحاتهم بشأن إيهاب والراوي وكل الشخصيات.

■ **في الرواية نجد مثل العبارة التالية: «إنها تتظاهر بالتمنع، تريدني أن أبادر دائماً، وألعب دور المقنع وصاحب الفكرة»... مثل هذه العبارات التي تتولى فضح تفكير الأنثى العاطفي، وتعمق الارتباك الأنثوي في مسألة التعاطي مع الحب بمفاهيم مرتبكة. هل نقول إن الرواية تفضح الخطاب العاطفي في المجتمع؟**

- «يفضح»، «يُعري»، «يكشف»، «يبحث»... أفعال كثيرة، تتقاطع مع هذه الأفعال، يُمكن إلصاقها بكل عمل «إبداعي»: رواية، قصة، مسرح، شعر، سينما... حتى الصحافة «تفضح». لكن، في أي سياق يُستخدم هذا الفعل؟ ومن يستطيع التفريق بين «الفضح» الإبداعي، و«فضح»



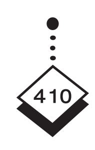
لا إبداعي: «مؤدلج» أو «مسيس» أو «غير واع» بأدوات الإبداع حتى. هذا الحوار ليس معرض تنظير، بقدر ما هو محاولة في الاستمرار بطرح الأسئلة، تماماً كما يفعل أي عمل إبداعي. ومن هذا الإطار، فالذي «يفضح» هو القارئ، في كيفية تعاطيه مع السرد، وليس الكاتب. وهنا أقول: أنتَ «فضحت تفكير الأنثى العاطفي، وتعمق الارتباك الأنثوي في مسألة التعاطي مع الحب بمفاهيم مرتبكة»، بكيفية تعاطيك مع الرواية، ولستُ أنا من «فضح»، وربما لم أقصد ما أنت «فضحته». وهناك من سيقرأ كما قلتَ مشاهد حسية، ولن ينتبه إلى أي بعد نفسي أو عمق اجتماعي.

■ إيهاب بطل الرواية من إكسسوارات شخصيته، انه دوماً يرتدي البنطلون. هوية الزي الذي يرتدي، تكشف أنه متعلق بثقافة الأم.. و هي الأكثر استيطاناً في داخله. كذلك مرجعية فاطمة تتشابه مع إيهاب. والحالتان تتقاطعان مع شخوص «البحريات» في رواية أميمة الخميس، والتي قدمت نماذج لشخصيات تتنازعهم ثقافتان. هل ترى أن الرواية، قدمت تمثيلاً لتلك النماذج أصحاب الثقافة المزدوجة؟

- أنت ترى ذلك، كقارئ. ونحن نعود هنا إلى القارئ مجدداً. فكما ربطت بين إيهاب وبطل «السراب»، تربط الآن بين شخوص «رجل وخمس نساء» (حب في السعودية)، وشخوص «البحريات». وسيأتي قارئ لم يقرأ رواية في حياته، فيربط الشخوص بشخوص واقعية أو بشخصيات ظهرت في أفلام شاهدها. أو ينفيها من الواقع تماماً ويعتبر إمكان وجودها خيالا، ومحالا. إذاً الأمر كله، الآن، متعلق بثقافة القارئ، بعد خروجه من ثقافة الكاتب.

■ شخصية ال «جيغولومان»، هو استثمار لفضاء الانترنت... ألا تجد أن كل الروايات المحلية التي لامست الواقع الافتراضي لامسته في شكل سطحي. وظلت المسألة تتعلق بالاتكاء فقط على اللمحة العاطفية، من دون توغل حقيقي في ملابسات هذا الواقع الافتراضي، الذي لا يعني لمحات عاطفية فقط؟

- بناء شخصية «الجيغولومان»، أو الرجل المومس، استثمر الإنترنت في الإعلان عن هذا «المنتج»، لكن باستغلال «اللمحة العاطفية» أيضاً، إذ إن الإعلان جاء في غرف الدردشة، التي يبحث فيها كثيرون عن «عاطفة» مفقودة أو مجهولة. ما يعني أنه لم يخرج كثيراً عن



الدائرة التي تحدثت عنها. وعودة إلى عالم «الإنترنت»، الذي يكفي لشغل بحر من الروايات، فهو عالم آخر في حد ذاته. أتفق معك على أن ملامسته في الروايات المحلية اقتصرت على العاطفة، وهذا برأيي ناتج من أن التصور المسبق عندنا عن عالم الإنترنت هو: «دردشة بين جنسين، وعلاقات عاطفية تبدأ بالصداقة وتصل إلى الحميمية». والمشكلة برأيي أن الراوي المحلي فرد من المجتمع وليس فرداً من «العولمة»، في ما يتعلق بالإنترنت تحديداً. وهنا أسأل: قبل عام ٢٠٠٠، كم مؤلفاً سعودياً كان يملك موقعاً على الإنترنت؟! لا أحد. وحتى بحلول عام ٢٠٠٧، وعلى رغم أن هناك ٤٢رواية صادرة في ٢٠٠٦، فكم مؤلفاً من هؤلاء يملك موقعاً على الإنترنت، رغم أن المدونات السعودية غزت الشبكة، وهناك كثر من الشبان والفتيات الذين يملكون مدونات في هذا العالم الافتراضي. وبرأي مجرد: المشكلة هي كيفية تعاطي أفراد المجتمع والروائيين المحليين، مع الإنترنت، تماماً كما أن هناك مشكلة في كيفية التعاطي مع السرد ذاته في مجتمعنا السعودي.

■ **شخصية «علوة» قُدمت في دور «الصديقة». على المستوى المحلي هذه المفردة تبدو طارئة في أجندة العلاقات بين الجنسين، . صياغة هذا النموذج الذي له ملابساته المتعددة في الرواية، كيف تنظر إليه؟ وكيف يتم التعبير عنه بكل الارتباك الذي يؤسس لوجوده اجتماعياً؟**

- لو سألني قارئ هذين السؤالين: كيف أنظر إلى صياغة نموذج علوة؟ وكيف أعبر عنه؟ سأجيب عليه ببساطة: «اقرأ الرواية، وستعرف كيف صغته أنا، وكيف عبرت عنه». ولعل الارتباك الأهم برأيي، افتراضياً، ليس الارتباك الذي أسس لوجود مفردة الصديقة أو غيابها في المجتمع، بل الارتباك الذي يتولد من التعاطي مع حكاية الصديقة ووجودها في الرواية. فهناك من سيرفض العلاقة ويعتبرها ليست موجودة، لأنها ليست موجودة في ذهنه. وهناك من سيعتبرها «طارئة، على المستوى المحلي، في أجندة العلاقات بين الجنسين»، مثلك. وهناك من لن ينزعج بمقارنتها بالواقع ليتعاطى معها كشخصية في عمل إبداعي، باحثاً عن مسببات خلقها في الرواية.

■ **الجزء الأخير في الرواية كان ممتلئاً بالتكرار. لم يكن فيه إضافة حقيقية للرواية.**



هل تزعجك هذه الملاحظة وكيف تبرر هذا التكرار؟

– لا تزعجني أبداً. فالملاحظات هي ما نبحث عنه. حضور التكرار، أحياناً، يكون مبرراً ومقصوداً. وأحياناً لا يكون تكراراً في الأصل. فما يبدو لك تكراراً قد لا يبدو كذلك لغيرك، وستجد من يبرر لك. ومجرد صدور الكتاب دليل على اقتناعي به، قبل وقت الصدور. وهنا تجدر الإشارة إلى التاريخ الذي يذيله الكاتب في روايته أو في عمله الإبداعي. فكل كاتب يتطور على المستويات الذهنية والشخصية والنفسية وحتى الجسدية طبعاً. لن أقول إن هذه «رواية أولى»، وتحتمل «الهنات» هنا أو هناك، فلم أعمل عليها منذ ثلاث سنوات، كي تكون مجرد «رواية أولى»، بل لتكون عملاً إبداعياً يُقنعني، إلى حد ما، حتى اللحظة التي تسبق الإصدار. ولا تنسَ أن شخصية الراوي كانت تحاول تصوير حالة الكاتب، وحالة الهذيان الذي لا يتوقف، حتى بعد استلام «دار الآداب» للمخطوطة.

■ **«هذه الرواية من نسج الخيال، حتى لو وجدت شخوص واقعية شبهاً بينها وبين شخوص الرواية، فهو محض مصادفة»... الخ. ألا تجد أن مثل هذه العبارة أصبحت تقليداً بليداً. لا أحد يهتم بها، وكذلك الكاتب ليس مطالباً بكتابتها في روايته؟**

– يتم اللجوء إلى هذا النص، عادة، في حال تماسه مع أحداث واقعية عامة، أو تاريخية، أو شخصية... ويعد بالنسبة إلى بعض دور النشر وبعض الكتاب غطاءً قانونياً. أتفق، إلى حد ما، معك أنه تقليد بليد، وأن الكاتب ليس مطالبا بكتابة هذه العبارة في روايته. وربما دلل هذا التقليد على مشكلة في تعاطي الكاتب، نفسه، مع العمل الإبداعي، تشبه تلك المشكلة التي يقع فيها المجتمع. فكلمة «رواية» على الغلاف، تكفي لتكون غطاءً قانونياً، لو احتاج إليه، حتى. لكن، لا تنسَ أن ما قد يدفع الراوي السعودي، تحديداً، إلى كتابة هذه العبارة، هو كثرة الحديث عما إذا كانت الرواية سيرة ذاتية أم لا، أي أن المجتمع يفرض عليك ذلك، إلى حد ما. لكن سأتجاهلها في الرواية الثانية.

■ **بعد أن انتهيت من قراءة الرواية وجدت اللا حب، في رواية عنوانها «حب في سعودية». هذا الإحساس ناتج عن أن العلاقات العاطفية في الرواية هي علاقات مأزومة، فيها الكثير من الاحتيال العاطفي. هل كانت الرواية تريد أن تقول لنا إن المعطيات التي**



تعيشها لا يمكن أن تنتج حالات عاطفية صحية؟

- برأي مجرد: «حب في السعودية لا تقول ولا تريد أن تقول. هي كلمات تُقرأ. القارئ يقول ماذا يقرأ». وللتأكيد على ذلك، ف «الحُب» يا طامي «نسبي» مثل كل شيء. هل تقدر أنت أو قارئ هذا الحوار على تعريف «الحب»؟ وهل يُوقن أن هذا هو التعريف الوحيد للحب؟ هذا الكلام ليس «فلسفة» بل مجرد رأي.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٢ ذي الحجة ١٤٢٧هـ - ١١ يناير ٢٠٠٧م - العدد ١٤٠٨٠



عبدالله السالم:

أنا كائن نهاري ولا أكتب ليلاً أبد

■ في البداية لابد أن يكون السؤال من «عبدون»؟

- أطالع في انطباعات القراء والقارئات وأجد أن عبدون هو في النهاية هذه الانطباعات والآثار، قطرة المطر تنزل في كل الأحوال، فإذا كانت محظوظة تلقفتها أرض طيبة فسقتها وأنبتت وأزهرت.

أحس بأن تلك الكتابات التي أكتب.. البسيطة.. الغيبية كسرد الأحلام المستعصي.. عبّرت عن ذاتٍ كانت غنية مرحة مغامرة شجاعة.. ثم طمرها في واقع الحياة شيء ما.. جرح مكين غائر لئيم.. لا أعرف ما هو على وجه التحديد.. لكن يبدو أن تلك الذات ظلّت في اللاوعي الذي غذى تلك الكتابات.. حرةً صامدة.

• عاشق اللغة العربية

■ في تجربتك السردية اخترت العامية نمطاً للكتابة.. ولابد أن هناك من يسأل لماذا اخترت هذا النموذج؟

ـ أنا عاشق اللغة العربية الأول.. وفي كل مكان أحل فيه أضايق من حولي أحياناً لكثرة تدقيقي على الأخطاء النحوية التي تقع.. من مذيعٍ أحمق في إحدى القنوات.. أو متفاصح رعديد.. وتجدني أصلح الخطأ الذي أسمعه فوراً وبصوت مرتفع.. وأنا متضايق قرفان.. ولا



يعادل ذلك إلا من يخطئ في لحن أغنية ما أمامي.. أو يكسر بيتاً في قصيدةٍ عمودية.

لكني تأملت كثيراً في حياة امرئ القيس.. وعنترة.. كذلك قيس بن الملوّح.. وأبي الطيب.. وتأملت في آثارهم الخالدة.. وتيقنت تماماً أن لا أحد سيبلغ القمم التي بلغوها بهذه اللغة الجامدة الركيكة التي لدينا حالياً.. اللغة العربية الموجودة هي أحد مظاهر الجمود والتخلف التي نعيشها في كل مناحي حياتنا الأخرى من قرون.. العامية النجدية ربما ليست الحل.. لكن من قال إن لدي حلاً؟ أنا فقط أجرب.. أجرب أن أعبر عن نفسي بلغتي التي أعيش بها حياتي.. وأطمح إلى أن تتطور لغتي حقاً.. ولكن بدون قوالب وهمية جاهزة.

■ **بقولك «اللغة العربية اليوم جامدة» هل من توضيح لهذه العبارة؟**

- تدخل لغات العالم المتحضر حولنا يومياً مفردات إضافية إلى معاجمها.. وتختصر كلمات وتعتمد مصطلحات جديدة.. لذلك هي باقية حية.. على الألسن مثلما هي على الورق.. وهذا الأمر لا يحدث مع اللغة العربية.. بل حرص مخرّبوها ومنذ بداية عصور انحطاط الدولة الإسلامية على القتال في سبيل توقف اللغة عند المتنبي وأبي تمام.. وساهمت النخبوية في استمرار استخدامها بصورتها المتجمدة والتوجه بها لفئةٍ معيّنة يرضيها هذا التميز.. ثم أجهزت عليها أفكار القومية العربية ومثقفي مصر أوائل القرن الماضي.. وأصبح من أهم أهداف اللغة العربية توحيد الوطن العربي المزعوم.. وواقع الأمر أنه لا هذه اللغة العربية الموحّدة نجحت في الحياة ولا الوطن العربي..

في بداية مشوار عبدون منذ قرابة السنوات الثلاث جمعت بعض النصوص وذهبت بها معي لاصطياد د. الصويّان.. وهو رمز الأدب الشعبي الأكبر عندي في ذلك الوقت.. لعرض تجربتي عليه وطلب المشورة والتوجيه.. وتقابلنا «وقّافي» في الممر المؤدي لمكتبه لمدة لا تتجاوز الربع ساعة.. حاولت استغلال ذلك الوقت في الحديث بحماس عن الكتابة بالعامية ودوافعي وأفكاري حول ذلك.. وأنصت إلي بتململ قبل أن يصدمني في نهاية اللقاء بأن رمز العامية الأكبر هذا لم ينجز رسائله وأبحاثه ومعجمه الشهير في اللهجة العامية إلا خدمةً لتوثيق تراثٍ محدد مضى وانتهى.. لكنه لا يفهم لماذا أريد أن نستمر في التعبير والكتابة بهذه اللهجات الآن.. وكأن التطور الطبيعي للغة في جزيرة العرب توقف عند تاريخٍ ما معيّن من



القرن الماضي.. بدأت بعده وبعد إتمام معاجم «الصويّان» العودة للغة المعلّقات وكتبة القرون الماضية.. ليتك لم تأت يا دكتور إذاً إلا بعد خمسين أو مائة سنة من الآن لتخلدني في معجمك الفاخر.

■ **أصدرت عددًا من التجارب السردية كيف وجدت ردة الفعل لدى المتلقي والناقد؟**

- كتاب «الحب مهوب لعبة» هو الذي يستأثر بمعظم ردود الفعل من القراء الكرام، وهي ردود فعل إيجابية غالباً ومما يمكن تلخيصه بأن الكتاب ممتع ببساطته وقربه للقلب.. لا أحد من القراء يناقش القيمة الفنية أو الثقل الفكري أو غير ذلك.. برأيي ربما لأنها أشياء نسبية.. الكتاب إما أن يحدث بينك وبينه ألفة فتقرؤه.. أو تركنه في الركن البعيد الهادئ من مكتبتك.. هذا إذا كنت اشتريته أصلاً..

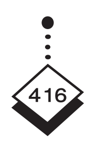
أنا في الأساس كاتب إنترنت متخف يستمتع بردود القراء المباشرة وغير المباشرة.. العلنية والسرية.. الهدايا والمكايد.. الدعوات والأحقاد.. وكاتب الإنترنت هذا الذي دفعه تشجيع قرائه لنشر كتاباته في كتب.. ما زال يتعامل مع الأمور كما كانت في عالمه الخفي الافتراضي. الصحافة والصحفيون والنقاد والمتخصصون والكبار الذين ينبغي إهداؤهم نسخاً هي عوالم جديدة عليّ.. وهي عوالم يغلب عليها الافتعال والكثير من تضييع الوقت والمجاملات وبصراحة لست مؤهلاً بعد للتحدث عنها.. ربما بعد فترة..

■ **هذا التوجه في الكتابة ألا تخشى أن يجعلك مؤطرا في دائرة الإقليمية الضيقة؟**

- أنا سأتساءل هل لو كان مسلسل «طاش ماطاش» يتحدث ما يدعى بالفصحى، هل كان يحقق هذه الشهرة على مستوى الوطن العربي التي يتمتع بها الآن؟

■ **«عبدون» نتاج التجربة الإنترنتية هل تحدثنا عن ملامح وطقوس الكتابة «النتية» وملامح تجربة عبدون من خلالها؟**

- أتفق مبدئياً مع حكاية أن الكتابة في منتديات الإنترنت مثل التمثيل على المسرح.. من ناحية ردود أفعال المتلقّين المباشرة.. ولو أن هذا الموضوع تلخبطه عوامل أخرى في النت.. حيث ان ردود الذين يكتبون عابرة وهم قراء عابرون.. وإنما زملاؤك الكتاب الآخرون..



يبقى لديك عدد قراء أو زوار النص.. وهي دلالة أقرب لولا صمتها وكآبتها.. لكن الدلالة الأهم في نظري للكتابة الموجودة على النت تأتي على المدى البعيد.. فهي أسهل توفراً للقارئ في أي وقت.. وكثيراً ما أعجبني نص لكاتب ما.. فكنت أستطيع الوصول إلى جميع كتاباته السابقة في هذا الموقع.. بمجرد الضغط بالمؤشر على اسمه ليظهر لي ملف متكامل بها.. لذلك أعرف أن كتاباتي الموجودة في موقعٍ ما على النت أكثر دواماً وتوفراً للقارئ من أي صحيفةٍ ترمى أو كتابٍ ينفد من الأسواق.. وسهولة إرسال البريد الإلكتروني وتلقيه والرد عليه سهّلت التواصل كثيرا بين المهتمين والقراء وكتّابهم.. حتى للتعليق على الكتب المنشورة ورقيا. يكفي أن يكون العنوان الإلكتروني موجوداً هناك ليتم التواصل السهل.

طقوس الكتابة.. تستطيع القول: إنني أتبع خطة لعب خمسة واحد أربعة.. لكتابة نص ما.. فأنا أدير الفكرة وأوجد لها الروابط والمنافذ والقفلات والمخارج في رأسي أولاً.. وقد تلعب فكرة ما في رأسي زمناً طويلاً.. الحقيقة أن ذلك يعتمد على الطلوع والنزول.. ففي فترات طلوعي أو حماسي للكتابة أقضي أوقات تفكير أقل من الناحية المبدئية.. لأنني أكون متحمساً للإنجاز.. ولو أنها موجودة دائماً حكاية الموازنة بين تأملات العقل الواعي في الفكرة.. وبين ترك المجال للعقل الباطن ليلعب بها قليلاً.. وقد يكون من الحلول التي ألجأ إليها لفكرةٍ ما هو تعمد تجاهلها ومحاولة نسيانها.. لأنني أعرف أنها ستعود متألقةً كاملة من جديد ولو بعد حين.. ثم أختم فترة الرأس حال إحساسي بنضج الفكرة.. فأطرحها ذات ليلةٍ عاصفة على الورق في وقت قصير.. في كتابةٍ سريعةٍ جداً.. فوضوية صاخبة.. – الحقيقة أنني كائن نهاري ولا أكتب ليلاً أبداً.. ولكن العاصفة أوقع ليلاً.. لا أذكر أنني تجاوزت في عملية الكتابة حاجز النصف ساعة.. مهما طال النص.. فالنص مكتوب في رأسي وأنا فقط أكتبه بأقل قدر من التأني لئلا تصطادني الكلمات وألاعيب اللغة.. قد أكتب على فترتين لكن غالباً يتباعد ويفشل.. وأحياناً تفشل الفكرة من فترة الرأس.. وأحياناً بعد إنزالها على الورق.. على طول تحسها بايخة أو تعاني من خلل ما غير واضح.. غالباً في هذه الحالات أرميها.. فأنا لا أحب الترقيع.. ولا أظن أنه يأتي بنتيجة.. بعد فترة الكتابة العاصفة هذه.. تأتي الفترة الطويلة الأخيرة.. في تشييك النص.. أنا اشيّك النص بسخافة.. يعني على أشياء غيري ممكن يعتبرها ما تسوى.. يعني مثلاً شيل النقطة.. لا لإحطها.. ولا تدري شيلها



بس أحسن.. وأوسوس في الإيقاع بالذات.. مرات أقول بطيء أوله سريع آخره.. مرات فيه فترات ملل بس ما أعرف وين بالضبط.. مرات سريع لاهث تلزمه جمل تهدئه شوي.. وأحاول معالجته وبأقل قدر من التغييرات عن إنزاله الأول من رأسي.. وعموماً لو النص ناجح من مرحلته الأولى لما نزلته على الورق.. يسهل «تزبيطه»...

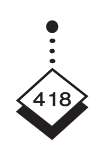
من أبرز ملامح تجربتي الحميمية.. استخدام ضمير المتكلم غالباً والسرد البسيط غير المتكلف.. وفي مجال أسماء الأماكن الحقيقية وبعض الأسماء فقد تعرضت لبعض الحرج أحياناً.. رغم أنني لا أروي قصصاً حقيقية.. أنا فقط ضحية ضمير المتكلم.. وبعض التشابهات اللا مقصودة.

■ رغم إصدارك العديد من الأعمال السردية إلا أن هناك قطيعة من المشهد الثقافي مع نتاجك السردي.. بماذا تفسر هذه القطيعة؟

- النوع الشائع لدينا محلياً في النظرة إلى الثقافة والمثقفين هو نوع: «اخس يالمثقف».. من زاوية السخرية والتندر.. والاستهانة المتوارثة لدينا بأي اطلاع معرفي خارج نطاق العلم الشرعي والموروث الشعبي وما يدور في إطارهما.. وهو ما أدى بطبقة المثقفين «الغلابة» إلى النأي بكتبهم وصنيماتهم الثقافية المستوردة بعيداً عن الروح والأدوات الحضارية الشعبية.. واستمر التشكك والعداء المر بينهما.. حتى عندما وجه الشعر الشعبي صفعته المدوية على قفا هذا الاتجاه الثقافي الضعيف المنزوي لدينا.. وتسيّد الساحة وانتشر وصارت له تراكمية ووجود حقيقي.. لم يبد في الأفق صلح بينهما.. رغم أن عوامل الفرقة والاختلاف بينهما لم يقم بتوضيحها أحد.. غير ترهات الحفاظ على اللغة.. تلك الترهات الغبية التي قتلت اللغة وحاصرتها وأبعدتها عن مسايرة العصر وفرصة العودة إلى الحياة..

بالنسبة لعبدون فالنظرة إلى المثقفين تأخذ نظرة: اخس يالمثقف من جهة أخرى.. حيث نقد انتفاخ المثقفين بالأوهام وانزواءهم وخوفهم من مرونة لغتهم وقدرتها على استيعاب جميع التيارات.. نقد جمودهم وتوقفهم شبه الكامل عند تقديس تيارات معينة عفى عليها الزمن والمشي في حواشي لغة الآخرين.

برأيي أي اتجاه شعبي ناجح هو بعبع حضاري مخيف يذكّر كهنة الثقافة لدينا بانتصار



الشعر الشعبي وسيطرة الفضائيات العامية.. في المقابل لابد للاتجاهات الشعبية في الأدب من الرعاية الثقافية وربطها بالتيارات العالمية حولنا ونقدها وتوجيهها بسعة الأفق اللازمة.. ولا أرى لحركتنا الأدبية الثقافية أي وهج أو تميز بدون الصلح مع الشعبيين.. ومما لا داعي لتأكيده أن هذه الجدران المتهالكة الصدئة للثقافات النخبوية المغرورة المنعزلة الموجودة لدينا بدأت في الانهيار.. انهيار سيكون كافياً شافياً.. وجميلاً.

■ **كيف تجد التجارب الروائية المحلية وأي الأسماء التي ترى فيها التميز في الكتابة الروائية؟**

- روائيونا - لكي نكون منصفين- مظلومون في بلدهم.. تعرف منع الروايات اللي بشكل واسع هذا حتى انه يكاد لا يوجد روائي نجا من المنع.. وأحس من أخطر تبعات ذلك أن الكاتب صار يتلقى ردود الأفعال على روايته أو قصصه من الصحفيين والنقاد أكثر مما هو من القراء.. أنا أقصد بالطبع الروائيين الجادين الذين يحاولون أن يقولوا شيئاً.. لكن هناك من ينسق ويشذب نصوصه بالطبع على مقاس الرقابة الضيق ويضمن الفسح.. وليس كل ما يفسح ضحلاً بالطبع.. وليس كل ما منع يستحق الاهتمام.

ذات مرة كنت أتمشى في شارع المعارض بالبحرين ورأيت عبده خال.. كما تخيلته.. جاء في زفة من ضوضاء كورسيدا بيضاء قديمة مزحومة بالنحاف السمر المبتسمين.. وكانوا قد أكرموه بالمقعد الأمامي المجاور للسائق بينما تزاحم البقية أربعة أو خمسة في الخلف.. توقفت السيارة بموازاتي ونزل عبده خال قاصداً البقالة.. أبيض في أبيض وكان يمسك بغترته خوفاً أن تطير بينما كنت أخشى عليه هو أن يطيره الهواء لضآلته الشديدة.. وخطر في بالي قد يكون هنا ليتابع كتبه في مكتبات البحرين.. وخفت عليه أن يذهب للاطلاع عليها على الأرفف أن تقع عليه لكبر حجمها وصغره فتقتله كما قتلت الجاحظ من قبله.. واحدة من اثنتين يا عبده.. إما أن تتغذى أكثر وتتمرن وتسمن قليلاً.. أو أن تصغّر حجم كتبك.. للنجاة من مصيرك المحتوم.

في كل حال الحمدلله لدينا القصيبي الضخم في كل أموره.. لحفظ «توازننا» الثقافي.. ورغم أن صورة الروائي السفير والوزير ليست بمثل جاذبية صورة الروائي الغلبان التي



يمثلها عبده خال.. إلا أن القصيبي هو الروائي والقاص المحلي الوحيد الذي قرأت له كثيراً.. والقصيبي هو كيان استثنائي بلا شك.. مزعج أحياناً بتكامله.. حتى في لقاءاته الإعلامية.. كم تمنيت أن يرتبك.. أو يخطئ.. ليبدو أكثر إنسانيةً وجمالاً. ثالث الثلاثة لا بد أن يكون تركي الحمد.. الكاتب ذي الشخصية الجذابة.. الحنون.. المتهور في كل الأحوال.. تركي الحمد ملأ فراغ رواية قلب الجزيرة العربية.. ووضع الرواية كفن لدينا.. أمام الأعين.. وشجّع على أخذها بجدية.

أرسلت لتركي الحمد بمساعدة أصدقاء مشتركين مجموعة «رايحين جدة يبويا».. ثم وصلني أنه قرأ منها ما قرأ.. وأثنى عليه.. ووصفه بالأسلوب الجديد وتمنى لي الاستمرار والتوفيق.. معروف عن تركي الحمد لدى قرائه سماحته وتواصله معهم بكل ود ونفس طيبة.. وهذا محور آخر مهم مفقود غالباً لدينا.. وربما للطبيعة النفسية لمجتمعنا دور فيها.

■ **هل هناك نيات بالتخلي عن الكتابة بالسرد العامي إلى الكتابة بالفصيح؟**

- بالنسبة للسرد العامي والسرد الفصيح، الفصيح يعني الواضح.. وفي رأيي أن الوضوح يتجلى في لغة التواصل اليومي أكثر منها في لغة النخب والصالونات.. لذلك أعتبر أن لغة تواصلنا اليومي هي أفصح لغة تصلنا بالآخرين.. ثم يأتي بعد ذلك التقنع والتلغوي للوصول إلى من لا يفهم لغتنا.

اللغة النحوية مع ذلك هي أمر واقع وحل وسط ترتضيه الأغلبية للتعبير الأدبي.. لذلك لا بد منها للوصول إلى قراء أكثر.. مثلها مثل الإنجليزية مثلاً.. أو حتى لغة الـ «تشات» ذات الأصل الإنجليزي المكسّر.. التي تجمع الصيني مع المكسيكي مع البرتغالي في مجموعة من الاختصارات والاصطلاحات المتعارف عليها.. أنا واثق أن من سيكتب بلغة التشات العالمية (هذه روايةً جيدة) سيحقق انتشاراً أكبر بكثير من انتشاره بأي لغة أخرى عريقة.

استخدام اللغة هذا موضوع مخادع ويجب التفكير فيه بشيء من التفتح.. قصتي الطويلة المنشورة «جن ثالث» هي قصة مبنية على أسطورة جاوية قديمة.. وتجري على الأراضي الإندونيسية في غالبها.. وقد فكرت بجد في المبادرة للتعاون مع دار نشر اندونيسية لنشرها بلغة الباهاسا الإندونيسية.. سأكون بذلك قد توجهت بروايتي إلى ما يزيد على الـ٢٢٠ مليون



قارئ محتمل.. وهو ما يزيد على عدد القراء العرب المحتملين بكثير.

■ من ذاكرة طفولية ممتلئة بالحكايات.. وتتميز بالتقاط التفاصيل الصغيرة خصوصا على مستوى الحارة.. هل تستثمر هذه الذاكرة الحية في تسجيل عمل روائي بديل للفلاشات التي تبدع في كتابتها؟

- سؤالك عن الرواية.. فئة النص تحددها طبيعة الفكرة.. والأمزجة والظروف بالطبع.. رواية «جن ثالث» هي قصة طويلة في ١٢٠ صفحة كتبتها على الورق مرةً واحدة في ليلة من ليالي رمضان الطويلة.. ولم تتكرر لدي فكرة تستلزم مثل هذا الطول بعدها.. وقد لا تتكرر مثل تلك الفكرة أبداً..

■ هناك حس كوميدي فيما تكتب.. إضافة إلى إتقان الشخصيات للحوار.. هل فكرت في تحويل هذه اللقطات إلى الكتابة التلفزيونية.. وبالتحديد لماذا لا تتعاون مع فريق طاش ما طاش؟

- بالنسبة للكتابة التلفزيونية: طاش ما طاش هو عمل أقل ما يقال عنه انه عمل «في نزول».. ومنته من زمان.. ومن الواضح أن السدحان والقصبي خائفان من إيقافه ثم العجز عن تجاوزه بعمل آخر.. يذكّرني استمرار طاش الأزلي هذا باستمرار عرض حلقات نور وهداية مثلاً- بعد وفاة الشيخ الطنطاوي- لعدة سنوات تخليداً لذكراه.. هذا طاش ما طاش أجمل عمل محلي مر علينا.. أسر أبطاله و المشتغلين عليه ربما أكثر حتى من أسر المشاهدين.. وصاروا يعيدون ويزيدون فيه.. ويبدو وكأنهم لن يتوقفوا إلا بقرار وزاري.

أنا أكيد ممكن أدخل مجال الكتابة للتلفزيون.. لكن بطريقتي وبعمل يكون على مسؤوليتي الكاملة.. لكن حالياً أنا غير مهيأ لأي عمل منظم يشترك فيه آخرون.. ربما في المستقبل.

المصدر:

جريدة الرياض: السبت ٢٣ شعبان ١٤٢٧هـ - ١٦ سبتمبر ٢٠٠٦م - العدد ١٣٩٦٣.



الروائي محمد حسن علوان:

في حوار عن رواية صوفيا

• فضاء الرواية لا يسمح بخلق اللعبة الفاتنة بين المتلقي والنص. قل اني حاولت أن أجعل المتلقي شريكاً

■ عندما صدرت روايتك الأولى (سقف الكفاية) كنت هنا، وكنت تلمس مباهج الإصدار الأول، وردود الفعل في الساحة الثقافية المحلية، الآن وأنت في غربتك كيف تجد ردة الفعل حول (صوفيا)؟

- تلمُّس ردود الأفعال في الوطن أو الغربة يتم بنفس الطريقة، لأنها تتوارد بوسائل الاتصال ذاتها، النشاط الثقافي الحضوري في السعودية ما زال أقل تفعيلاً من أن يمكِّنني من ملاحظة الفرق بين صدور عملي أثناء وجودي في الوطن أو خارجه. ثم إن ما بعد الإصدار الأول لم تكن بالضرورة كلها (مباهج) كما جاء في سؤالك!

■ برغم الفترة الزمنية القصيرة نسبياً لصدور الرواية إلا أنك تقول هناك دراسات للرواية، هل هذا يعني أن محمد حسن علوان يجيد تسويق نتاجه الروائي على الناقد المحلي كما في سقف الكفاية والآن الناقد العربي في رواية (صوفيا)؟ هذا إذا أخذنا في الاعتبار أن هناك روايات محلية أخرى لم نجد لها صدى نقديا برغم مضي فترة طويلة على صدورها؟

- يمكنني أن أستوعب بسهولة مفهوم التسويق لكتاب أكاديمي، أو متخصص، غير أني



لا أعرف تحديداً ما معطيات وظروف (التسويق) لرواية، أو عمل أدبي، يعتمد في أسسه على الذائقة التي لا يمكن تزويرها لدى القارئ!، وعند صدور سقف الكفاية، كنتُ أتعامل معها كبطاقة هوية أقدمها للناقد، والصحفي، والقارئ على حد سواء، وسواءً قمتُ، جدلاً، بتسويق الرواية بأي طريقة يفترضها أصحاب هذه النظرية، أو لم أقم، لا أعتقد أن الرواية ستنال حظاً إلا بما فيها، وليس ما حولها!

لا نغفل أن للناشر دورا أكبر دائماً في إيصال الكتاب إلى النقاد المتخصصين في استعراض الكتب، وقراءتها نقدياً في الصحف والدوريات، ولا أريد أن أدخل هنا في متاهة: لماذا هذا الكتاب وجد صدى نقدياً أو لا، ثمة عوامل كثيرة تحكم هذا الموضوع، وهو من الأمور التي تحدث حتى على نطاق الكتب الغربية.

■ كان الحب هو تيمة سقف الكفاية، وكان الموت هو تيمة رواية صوفيا، هذه المفارقة بين الحب والموت، كيف وجدتها كحالة كتابة، ولماذا كان الموت تحديداً في رواية صوفيا؟

وجدتها منشوريّة الرؤية، ومحرّضة على الفلسفة، وفكرة شديدة التملص لفرط إشعاعها الموجود في كل زاوية حياتيّة محيطة بنا، وأصعب من أن تقبضها في وعاء واحد، الحب والموت شكّلا ما يشبه التواطؤ الشعوري الدرامي الذي يقود السرد، وجدلياته، إلى ما ليس نتيجة بالضرورة، ولا حلاً للإشكالية غير المطروحة بوضوح أساساً.

لا أستطيع أن أجيبك، ولا أن أعرف أنا تحديداً لماذا يجب أن نختار شأناً ما كتيمة لعمل روائي، ولا أعرف أنا ما التراتب الدرامي الذي نختار على أساسه التيمات. في رأيي أن المعالجة، والجهد السردي، أكثر أولويةً من الاختيار، مجرد الاختيار، لتيمات العمل، وأفكاره المحورية. أحياناً، ثمة حالة أثناء الكتابة تجعل عملية توليد الأفكار والتيمات عملية موازية ومواكبة لعملية معالجة الدراما نفسها.

■ كانت الرؤى الفلسفية والتي كانت على لسان أبطال الرواية هي محور العمل، وهي شخصيات لا تحمل هماً ثقافياً أو أفقاً معرفياً ومعها يشعر القارئ أن هناك فجوة بين ما يقولون وبين واقعهم الروائي؟

ـ الرواية ليست فيلماً سينمائياً بالضرورة، وبالتالي ليس علينا أن نرسم شخصياتها



بشكل فيزيائي بحت كما هي الأفلام، وإن كان هذا شائعاً في روايات أخرى، أغلبها كلاسيكي الطابع، ولكن بإمكانك أيضاً أن تتفقد روايات أخرى مرتكزة على رؤى غرائبية منفصمة عن الحالة الإنسانية لشخصياتها تماماً، وأنا ما زلت أقرب لشكليات النوع الأول، وإن كنت غير ملتزم بحذافير شكلياته تلك، لم تعد الرواية برأيي مجرد محاولة ورقية من الروائي لإقناع قارئ بمنطقية روايته، بقدر ما هي سعي لإيجاد مقاربة ذهنية/فنية تتيح لهما التواصل الرؤيوي، وتأسيس قاعدة لتمرير التساؤلات والقضايا والفلسفات بخصب، ومرونة.

القارئ الذي يحاكم الأحداث حسب مدى احتمالية حدوثها، والشخوص حسب مدى احتمالية وجودهم، هو قارئ يبتعد نسبياً عن الفضاء الروائي الحقيقي، والنيات الروائية التي تحفُّ بالعمل. إن هذا أجدر بالأعمال الوثائقية مثلاً، وأنا ألمس أن العديد من الأعمال الروائية الحديثة بدأت تتطلب سابقاً نوعاً من التفاهم والاتفاق الخلفي بين الكاتب وقارئه، إن الرواية محض وعاء لرؤى متجددة، علينا بالتأكيد أن نختار وعاءً مناسباً، ولكن ليس أن نلتفت للوعاء على حساب الرؤية. وبالطبع، كل ما ذكرته هنا يعتمد معايير نسبية.

■ (امرأة تعيش اللحظات الأخيرة، ومنهكة بمرضها العضال ترغب أن تعيش اللذة ولا تكتفي بذلك بل هي قادرة على أن تتماسك وأن تقول عن لذتها بمزاج معتدل). أجدك في هذه اللقطة الروائية صادرت منطقية السرد لتكتب لحظة فنتازية فقط؟

- إجابة السؤال السابق يمكن إضافتها هنا، لتبرير هذه المصادرة لمنطقية السرد حسب تعبيرك. وأضيفُ: أن الفانتازيا أيضاً عنصر روائي متطلّب، وله حقوق سردية لا يمكن الانتصار للمنطقية على حسابها. الأمر لا يعدو كونه قسمةً سابقة في نية الكاتب لتوزيع الأدوار بينهما حسب ما تقتضيه ظروف العمل، والفكرة التي يتعاطاها، والأداة المناسبة لحمل هذه الفكرة محمل الفهم، والنقل، والاتصال بذهنية أخرى هي ذهنية القارئ، أشمل في إكمال دورة نبضها.

■أتفهم تطلب الفنتازيا كعنصر روائي، ولكن الاتكاء على الفنتازية يجب أن يشمل كل



محاور العمل السردي، حتى لا يشعر المتلقي بأن هذا العنصر عنصر غريب في الرواية؟

– لا أتفق معك هنا، قد أرمي الواقعية والفانتازية معاً على رقعة السرد، ولا حرج.

■ **الرؤى والمقولات وأيضاً في بعض لقطات الحوار في الرواية، وجدت من يتحدث هو محمد حسن علوان، لم تغيب ذاتك كثيراً في لحظة السرد؟**

– ما كنت لتجد من يتحدث هو محمد حسن علوان، لو لم تكن تعرفه سابقاً، وتبحث عنه، (عمداً ربما)، داخل رواياته. لا أدعوك هنا إلى نظرية موت المؤلف، ولا يمكن أن أفرض عليك كقارئ نظرية نقدية معينة لأطلب منك أن تحاكمني بها فقط دون غيرها، بل أحيل إلى اعتبار المؤلف كائناً من حقه التحليق فوق سماء النص بشكل هلامي، مائي، شفاف، وغير مؤثر بشكل مباشر، كائن بإمكانه أن يلمس صفحة الرواية بإصبعه أحياناً محدثاً دوائر مثل دوائر البحيرة، تختفي سريعاً، وتُلاحظ نادراً. لا يمكن أن يتحول المؤلف إلى آلة إنتاج روائي وفق معايير معينة فقط، ولا يمكن بطبيعة الحال أن تتوافر له دائماً الدراما الحياتية التي تجعل حضوره في رواياته أكثف من حد معين.

■ **عن حضور ذات المؤلف في الرواية هي ليست مشكلتك يا محمد، بل هي موجودة لدى أغلب الروائيين المحليين. كيف ترى هذه الإشكالية، ولا أعتقد أن القارئ المحلي بذلك الهوس البوليسي الذي يجعله يفتش عن المؤلف أثناء قراءته للعمل السردي؟**

– هي ليست إشكالية أولاً، لذلك ليس لي رؤية محددة لها، ربما إذا حضرت ذات المؤلف بشكل أبوي، واعظ تصبح غير مقبولة لدى شريحة من القراء، وتظل معتبرة ومقبولة لدى شريحة أخرى قد تكون أكبر، وثانياً، أنت لا تعتقد أن القارئ المحلي يفتش عن المؤلف، بينما أنا أعتقد ذلك، وقد لمستُ هذا شخصياً بعد سقف الكفاية، حتى أني اضطررتُ أن أكتب مقالاً مطولاً مرة لأوضح للقارئ بنقاط إثباتية كيف أن سقف الكفاية بعيدة من أن تكون سيرة عاطفية لي. وعلى كل الأحوال، هي نظرة نسبية، وليست معممة بالطبع.

■ **في حوارات سابقة وكتنظير كنت ترى أن جمالية اللغة تتفرد بها الرواية العربية مما يصرف القارئ عن فنيات الرواية، ومع هذا كتبت صوفيا باللغة الشعرية التي تجيدها تماماً،**



كيف تبرر هذا التباين ما بين رؤيتك للكتابة السردية وما بين ما كتبته في صوفيا؟

- قلتُ تحديداً ما ملخصه: "إن اللغة العربية بجماليتها المفرطة دوّختنا إلى الحد الذي محورتنا فيه حولها فقط، ولم تتح المجال لبناء رواية ما تستند على كينونات معرفية أخرى متاحة، روايتنا لا يكتبها إلا أديب، وروايات الغرب يكتبها كل من يمتلك هذه الكينونة المعرفية التي تكفي لتغذية عمل روائي"، ومن كلامي هذا يتضح أني اشترطتُ وجود هذه الكينونة المعرفية ضمن معارفي أصلاً، وأنا لا أدعي ذلك، لقد بدأتُ أديباً، واللغة أداة تعوّدتُ عليها، وحالما تتهيّأ لي كينونة معرفية أخرى يمكن أن أتكئ عليها تماماً لبناء نص روائي فسأكتبه إن استطعت، ولا يعني هذا أني سأتخلى عن اللغة فيه.

■ **برغم خصوبة اللغة السردية كتدفق شعري، إلا أننا نلمس انحدارا شديدا على مستوى الحوار، الحوار في صوفيا يبدو باهتا جداً؟**

- الحوار أداة سردية، أستخدمها عندما أرى (حسب رأيي الشخصي) أنها مناسبة، وضرورة. أن يكون الحوار قليلاً، أفضل من أن يكون زائداً، وأن يتم تنحيته تماماً أو تخفيفه إلى الحد الأدنى ليس بالضرورة نقصاً، وربما كان ذلك، حسب مجريات الرواية ومنعطفاتها.

■ **كقارئ، وبرغم حالة صوفيا المرضية لم أتعاطف معها كثيراً، أعني لم تعذبني كثيراً، حالة اللاتعاطف مع صوفيا عندما تجدها لدى متلقي العمل هل تزعجك كروائي؟، وبماذا تفسر حضور هذه الحالة؟**

- وهل كان خلق حالة التعاطف مع صوفيا، وتعذيب القارئ بها، هدفين روائيين بالضرورة حتى أنزعج من عدم تحققهما؟

لم يكونا كذلك حتماً، وعلى وجه العموم، لستُ أنتظر غالباً ردة فعل ثابتة محددة من القارئ، ولستُ أكتب العمل على ضوء أن يحقق انعكاساً ما أكونُ قد اشتغلت على تصميم زاويته سابقاً، بل الأقرب لي أن أطرح العمل بخامته الأصلية أحياناً، أو لنقل بأنصاف الأسئلة التي تبحث عن أنصافها الأخرى لدى القارئ، وتكتمل بها عند القراءة، لتُخلق أسئلة مهجنة،



ومختلفة عند كل قارئ، لا تتشابه مع قارئ آخر.

■ **كمتلق عندما أفقد التعاطف مع صوفيا، هذا يعني أن الشخصية لن تبقى في الذاكرة، هذا يقودنا إلى قضية رسم الشخصية الروائية في الرواية المحلية، وكيف تصبح يقينا لدى المتلقي؟**

- ولماذا الشخصية فقط، من بين عناصر الرواية الأخرى، هي التي يجب أن تبقى في الذاكرة؟، ولماذا تعتقد أن أكتب بهدف (لزق) الشخصية في ذهن المتلقي، وليس الفلسفة/الفكرة/الأسئلة؟

■ **المتلقي ليس شريكاً!**

- تريد من المتلقي ان يصبح شريكاً في العمل السردي.. رواية «صوفيا» لا تحقق للمتلقي هذه الرغبة. لأني ارى شخصيات الرواية مارست الاقصاء لأي عنصر اخر. فضاء الرواية لا يسمح بخلق اللعبة الفاتنة بين المتلقي والنص. قل اني حاولت أن أجعل المتلقي شريكاً في العمل، ولك أن تقول اني أخفقت، معك أنت بالتحديد، وربما تكون العملية أثمرت لدى قارئ آخر، من شريحة أخرى.



الروائي محمد حسن في حوار عن طوق الطهارة

لا أكتب عن الحب بهدف التسويق.

وما زال عندي الكثير لأقوله عن الحب

■ **بعد سقف الكفاية وصوفيا تأتي طوق الطهارة، الروايات الثلاث كلها تتكئ على ثيمة الحب. وإن كانت صوفيا اقتربت من فلسفة الحب المرتهن بالموت؛ إلا أن طوق الطهارة تحمل ملامح سقف الكفاية في نكهتها العاطفية. هل هي قناعة بأن الحب هو رافعة تسويقية جيدة للعمل، وكذلك تحافظ على قارئك الضمني المولع بالحكاية العاطفية؟**

- لا، ليست قناعة، لأن التسويق ليس أهم أهدافي. أنا أحب أن أكتب عن الحب، هذا كل شيء. وأجدني أكثر صدقاً عندما أتناول هذه الحالة الشعورية الرفيعة. الكتابة وفق قيمة واحدة ليست خطأ، كما أن التنوع ليست واجباً كتابياً مفروضاً على كل كاتب. بالنسبة لي، إذا لم أكتب حول ما يشغل ضميري وقلبي، أجدني عاجزاً عن الاستمتاع بما أفعله. وحالياً، ما زال عندي الكثير لأقوله عن الحب، وقد لا أنتهي.

■ **أتفق معك بأن الروائي ليس مطالباً بالتنوع. ولكنه مطالب بتقديم ابتكار ومغايرة في ذات الحالة. الكثير يردد أن هناك تناسخًا لشكل الحب الذي قدمته في رواياتك. هل تعتقد أنك قدمت رؤية جديدة للحب في طوق الطهارة؟**

- نعم، كانت رؤية مختلفة عن الحب في الروايتين السابقتين. حسان خلص بعد الحب إلى فلسفات مختلفة عن تلك التي انتهى إليها ناصر في سقف الكفاية، أو معتز في صوفيا. ألم يكن ذلك واضحاً؟ ما أتناوله غالباً هو اختلاف الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذا الحب،



وليس أحداثه وظروفه.

■ **منزل حسان منزل تبدو عليه الرتابة، والملل، لا يحفل بالأحداث. بينما المزرعة التي كانت تحتضن حسان هي الأكثر احتمالاً لتصبح مسرحاً للأحداث. ولاحظنا أن السرد كان يقترب من رصد المفارقات للشخصيات التي ترتاد المزرعة. لماذا لم ينطلق حسان من المزرعة ليروي حكايته؟**

- لا أدري، الإجابة هي نفسها لسؤال سابق، أنت كقارئ تشتهي أن يتحرك النص في اتجاه مزاجك القرائي، وأنا ككاتب لا أستطيع دائماً أن أتنبأ بك. أحاول غالباً أن أترك النص يمشي في الاتجاه الذي أرتاح لكتابته بعفوية، فقط.

■ **برغم أن بداية الرواية توسلت بضخ ملامح تشويقية للقارئ. ويكمن التشويق في دوافع غالية وهي تصدر كتاب لكل ما كتبه حسان في الانترنت. لكن الأحداث بعد ذلك تنأى عن مساءلة غالية، وتتجه الى حكايات أخرى لحسان. كانت هناك فرصة لحسان للتوغل في لعبة بوليسية عاطفية وهو يستدل على دوافع غالية. لماذا الأحداث في النص أخذت اتجاهاً آخر؟**

- أثناء الكتابة، هناك العديد من الفرص لأخذ الرواية إلى اتجاهات لانهائية. أنت تعيّن أحدها الآن، حسب رغبتك القرائية، والنقدية، وأنا عندما أتقمص دور القارئ لأحاكم كتابتي أرى فرصاً أخرى، وأجتهد لاختيار ما أحب كتابته، ومشاركته مع قارئي.

■ **بعد أن انتهيت من قراءة الرواية، تساءلت: ما هي مشكلة حسان؟ هذا الشاب البرجوازي العشريني شعرت بأنه لم يكن صاحب وجع حقيقي، بل هو يتوجع، يتباكى على فقد غالية. أيضاً هو متجاوز نفسياً لما حدث له من تحرشات في طفولته. وهو أيضا ينعم بالدفء العائلي، كذلك حظه مع النساء جيدٌ. وأسألك ما هي مشكلة حسان؟ أو لنقل ما هو وجع حسان الحقيقي؟**

- قد يكون افتقاد الوجع الحقيقي وجعاً بحد ذاته، يحرمك من التمتع بحزن أنيق يزيدك نبلاً في عيون الآخرين. لو أعدت محاكمة كل الموجوعين في العالم، لأخرجت الكثير منهم من



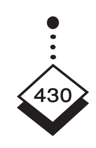
دائرة الوجع، لأنهم لم يحققوا الشروط المطلوبة في وجع حقيقي! إنها مسألة نسبية إذاً. يحزن الغني على جواد خاسر، بقدر ما يحزن الفقير على رغيف مفقود. والشاب المطعون في قرارة قلبه بحبٍ سام، وذلك الذي يحاول جاهداً أن يسمم قلبه ليختبر قدرته على الحب والكتابة، كلاهما مهمومٌ بتحقيق النجاة من الحب، أو الوقوع في الحب. وحتى تحقق هدفك.. أنت في حالة وجع نسبية. مجتمع الرياض البرجوازي كما أسميته أنت، يغصُّ بالكثير من الشباب الذين أفقدهم ترف العيش واستقراره القدرة على مباهاة الآخرين بأوجاع ثمينة، وقصص ذات ألم لا يُنسى. إنه نموذج واقعي، ورغبة إنسانية نشطة في مراحل مختلفة من العمر. قد لا أستطيع تفصيل أبعادها كما يستطيع عالم نفس ما، ولكني أستطيع ملاحظة وجودها في مجتمعي، واختبارها في كتابتي.

■ **الرواية تتكئ على حالة عاطفية مدبرة. ومع هذا نجد أن «الآكشن العاطفي» غائب. لم تكن الأحداث تحمل سخونة عالية. لا تحمل تفاصيل تنهك القارئ، تعذّبه. حسان كان يسرد ببرود. لماذا كانت الحالة العاطفية في الرواية تحمل صفة الصقيع؟**

- ربما لأن كل شيء كان يحدث خارج زمنه. حسّان كان يجتر ماضيه، ويعيد ترتيبه على مهل، ليبحث عن ذاته. من يكون؟ وكيف يجب أن يحب؟ وماذا يريد من العيش؟ وهذا الاجترار ربما أسبغ هذه الحالة (الصقيعية) حسب وصفك لها. في الرواية محاولة للتدبر في مآل الحب بهدوء، وتأمل كيفية حدوثه في الرياض، ولم يكن من مقاصدها حشد الأحداث المثيرة، وإصدار الأصوات العالية.

■ لاحظت أن الروائيين الشباب لديهم ولع بتقديم الرجل العاشق المعذّب، وتكريس الحب المازوشي، فهناك أنثى قاسية تمارس ساديتها على ألئك العشاق، وهذا ما حدث لحسان مع غالية. أنا أفسر الأمر بأن تلك الخيبات تعود لأزمة الجيل الشاب النفسية. ومأزقهم في التآلف مع المتغيرات في الحياة الجديدة. أنت بماذا تفسر طغيان هذا النموذج العاطفي المازوشي؟

- أعتقد أن الحب الخائب، واستشعار المرارة، من محرضات الكتابة أصلاً، عكس الحب المثمر، أو السعيد، الذي لا يجد طريقة إلى الانكتاب في عمل روائي، لاستغناء الكاتب عن



العائد المعنوي من البوح، والشكوى. برأيي، هي ليست نزعة عامة في الجيل إذاً، بقدر ما هي اختلاف في دوافع التعبير العاطفي. القارئ غالباً ما يتعاطف مع الحزن، لا السعادة. ولذلك استثمر الكتاب في أحزانهم أكثر من أفراحهم، مما أدى إلى تشكل رصيد بكائي هائل في التراث، وفي الحاضر، وهذا يسهل تأثر الكتّاب الجدد به، ويندر في المقابل أن تجد من يكتب رواية متفائلة، لغياب الرافد التراثي الذي يجعل الأمر يبدو ممكناً ومقبولاً.

■ **إبراهيم بادي في روايته حب في السعودية بالغ في استعراض فحولة بطله الروائي. وكذلك مظاهر اللاجامي في رواية «بين علامتي تنصيص». ولأنها التجربة الأولى قد نجد لهما العذر في تلك المبالغات. ولكن المستغرب أن يتماثل معهما حسان في تلك الفحولة. هذا إذا ما لاحظنا أن تلك الفحولة الروائية لا تنهزم، لا تتعرض لخيبات. لا يداهمها الارتباك في اللقاءات العاطفية. كيف تفسر هذا الأمر؟**

– للأسف، وبسبب ظروف ابتعاثي للولايات المتحدة الأمريكية منذ سنتين لم يتسن لي الاطلاع على الروايتين المذكورتين، وبالتالي لا أستطيع أن أناقش وجوه التشابه المحتملة. بالنسبة لطوق الطهارة، لم يكن ما يحاول حسان فعله استعراضاً فحولياً، بقدر ما هو معالجة نفسية لقلبه المرتبك. ثم إن حسان كان هو صوت الرواية، وبالتالي ربما كان إمعانه في استعراض خيباته القلبية لم يجعله يجد وظيفة بوحية مناسبة لأن يتكلم عن خيبة جسدية ما، لو افترضنا وجودها في حياته. ظروف طفولته، ثم يفاعه، كانت تحاول دفعه نحو حالة انفصام بين جسده وقلبه، حاول هو نفسه تشجيعها كنوع من التداوي بفلسفة ثائرة كهذه.

■ **في طوق الطهارة اللحظات الحميمية تقدمها في حالتها الحالمة، تلك اللقطة هي أقرب للحالة السينمائية. أتصور أن اللغة الشعرية تراوغك في تدوين لحظة ممتلئة بالحميمية الواقعية التي تمارس فعلياً. تلك اللحظات تحتاج إلى لغة غير مهذبة تصفها. وعندما أقرأ تلك المشاهد في روايتك. أقول هذا لا يحدث في الواقع. أنت كيف تبرر حضور تلك الحالمة؟**

– ربما كان هذا صحيحاً فعلاً. هناك دائماً معادلة مرتبكة بين اللغة الرائقة، والواقع العاري. والرواية التي أحب أن أكتبها تحتاج إلى كليهما حتماً، ولذلك أعوّل كثيراً على مرونة



اللغة، وأحاول تفصيلها على خيال كل قارئ، لعله يلتقطها بالشكل الذي يناسب استعداده لاستقبال الحدث الفجّ. ثمة كتاب أكثر استعداداً، وقدرةً على تمرير الفجاجة بشكل مقبول، وربما أيضاً كان الأمر معتمداً على توقعات القارئ السابقة عن الكاتب ورواياته.

■ شخصية سارة تصادفت معها في رواية عودة الأيام الأولى كانت شبيهة بشخصية «عروبة» في تلك الرواية. ورغم أن حضور سارة خاطف ومحرض للتوغل الروائي، كانت نموذجاً مغايراً. لكنك أفرطت بتعميق حضورها. وكذلك أفرطت بتعميق حضور أحمد، الأخ غير الشقيق لحسان. والذي يتنازعه الانتماء، ويبدو شخصية على نقيض حسان؟

- برأيي، ثمة شخصيات يجب أن تحضر في الرواية، حتى لا يبدو العمل عارياً، ونحيلاً. ولكي تعكس الثراء الواقعي في المجتمع، ولكن تعميق هذه الشخصيات قد يؤدي إلى ترهل الرواية، وتشتت الصوت الواحد، حامل الرسالة الروائية. وإذا كان حسان هو صوت الرواية، ومحورها، فإن عمق الشخصيات التي حوله في الرواية متفاوت، كما هو الحال في الواقع. قد نمرّ في حياتنا بشخصيات مميزة، ولكنها، بالنسبة لنا، عابرة. مغرية بالتواصل، ولكنها قليلة التأثير في المحصلة الإنسانية.

■ برغم أنك تمثل الجيل الذي تعاطى مع الانترنت. وبرغم أنك تنتصر لهذا التعاطي بتقديم إشارات للحب والعلاقات التي تفرزها فضاءات النت. الا أنني لا أجد توغلاً في تقديم ما يحدث في كواليس ذلك الفضاء. ليس هناك توصيف من الداخل للطقس الانترنتي في الحب؟

- لم تكن هناك مساحة ممكنة في الرواية لتوصيف الإنترنت.

■ في شخصية غالية تم حشد عموميات أنثوية. لم تكن نموذجاً أنثوياً يحمل خصوصية محددة. هذا الأمر، ألا يجعلها تغادر الذاكرة وهي تكتب بهذا النموذج العمومي؟

- صحيح، ربما كان ذلك جزءاً من نيّات حسان في بوحه، تغييب خصوصيتها حتى لا يفشل في تبرير تأثره الكبير بها. ولكن في المقابل، من الصعب أن تكون كل أنثى.. محبوبة، ومميزة، وفارقة في الذاكرة. حسّان أحبّ لأنه كان معرضاً للحب، وغالية لم تكن العظمى في



حياته بالضرورة، ولكنها، وفقاً للظروف التي حلّت خلالها، تركت الأثر الأكبر.

■ قبل صدور الرواية كانت هناك مقولة للدكتور عبدالله الغذامي: بأن محمد حسن علوان سيكتب العديد من الروايات الفاشلات. وسينجح في القليل منها. هذه المقولة هل أرعبتك، هل جعلتك تظن في طوق الطهارة بأنها ستكون من الروايات الفاشلات؟

- لا، لم أشعر بالرعب. لأني منذ دخلت الكتابة، وحتى الآن، ما زلت أومن أنها محض محاولة. والمحاولات تقع تحت رحمة قوانين الاحصاء والاحتمالات، ومن راقب مصايرها مات هماً! أنا أستمتع بعملية الكتابة نفسها، بقدر ما أستمتع بعملية التلقي التي تعقب إصدار الكتاب. ونجاح الرواية، أو فشلها، يعتمد على الفرق بين سقف توقعاتي السابقة، ومآل الرواية القرائي. وبما أن توقعاتي دائماً منخفضة، لأن هذه هي طبيعتي النفسية في كل أمور حياتي، فمن الصعب أن يرعبني احتمال فشل رواية، إذا اتفقنا أن ثمة معيارًا متفقًا عليه أدبياً وتسويقياً وزمنياً يمكن أن نستخدمه لتحديد ما نسميه: فشل رواية.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٥ ذي القعدة ١٤٢٨هـ - ١٥ نوفمبر ٢٠٠٧م - العدد ١٤٣٨٨



خلود السيوطي في حوار عن رواية أجندة مغتربة
الساردة في روايتي هي «أنا» بتمردي وأفكاري

■ خلود السيوطي لم يكن هذا الاسم حاضراً على مستوى المشهد الثقافي.. فجأة نجد لها إصدارًا روائيًا بعنوان رواية (أجندة مغتربة).. هل لنا أن نتعرف على هذا الحضور الروائي ؟

– ليس هنالك ما يُقال! فلم تكن لي من قبل أية تجارب قصصية على الإطلاق. الأجندة هي تجربتي الأولى حقاً. في بداية بنائها كانت عبارة عن مذكرات يومية تشبه رسائل البوح لشخصٍ ما. عندما انتهيتُ منها لم أفكر فعلياً في نشرها، كنتُ أظن أن بإمكاني أن أبدأ بروايةٍ جديدة كلياً، لكنني لم أستطع كون الأجندة تستحوذ على تفكيري. ثم اكتشفتُ أن بإمكاني الاشتغال عليها لتحويلها إلى رواية، وهذا ما حدث. أعترف لك بأنني لم أبذل جهداً في ايجاد شخصيةٍ خيالية، إذ الساردة في هذه الرواية هي ذاتها الكاتبة، بكل تمرّدها ومجموع أفكارها وعنصرية قناعاتها وحتى هويتها العاطفية. وبإمكانك اعتبار هذا الإصدار الروائي بمثابة هوية أدبية وشخصية لي. فأنا قارئة نهمة بالدرجة الأولى، و نعمتي (أو ربما نقمتي) هي أنني أجيد التلاعب بالكلمات. كل ما تريد أن تعرفه عني ستجده بين سطور الأجندة.

■ رغم إعلانك أن الساردة في الرواية هي ذاتها الكاتبة. هل حضرت إضافات من المخيلة بحيث تتسع لها بنية السرد في الرواية؟

– إضافات كثيرة جداً وقد اعترفتُ في إهدائي الأوليّ بأني ما عدتُ أستطيع التفريق بين الحقيقة والخيال!

ومن أبرز الإضافات حادثة السفارة وسلمان.. فالكاتبة لم تعِش هذا الإحساس الذي



عاشته البطلة / الساردة برغم العمق الواضح في الموقف البسيط.

■ لندن أصبحت مدينة مستهلكة روائياً.. كتب عنها الكثير من الروائيين.. هل لندن في أجندة مغتربة مختلفة كمكان روائي مختلف عن تناول الاخرين ؟

- لا يمكنك أن تعتبر موضوعاً مستهلكاً فقط لأن ثمة عددا من الكتّاب تناولوه، فلو كان الأمر كذلك لكان الحب مستهلكاً حدّ الفناء! السرّ يكمن ببساطة في كيفية ولوج الكاتب إلى موضوعه/ مدينته، في كيفية معايشتها ومصالحتها ومصافحة طرقاتها.

خُذ الرياض على سبيل المثال، كتب عنها كثيرون آخرهم فهد العتيق ومحمد حسن علوان. في كل مرة قرأتُ عن الرياض عشتُ فيها بشكلٍ مختلف، تحت سقفٍ مختلف، حتى جاء اليوم الذي عشتُ فيها بالفعل لو كتبتُ أنا عنها الآن، حتماً سأكتب من زاوية مغايرة تمامًا.

ما كتبتُه عن لندن لم يعِشه أحدٌ من الكتّاب الآخرين، وهذا ما يجعلها في أجندتي مميزة كمدينة، كحضارة، كتاريخ، برغم حقيقة كونها مستهلكة.

■ تشي لغتك في الرواية.. بأنك ممن خرجوا من عباءة أحلام مستغانمي هل هذا صحيح.. وإلى أي حد تأثرك بنموذج مستغانمي روائياً؟

- عندما قرأتُ لأحلام، لم أقتنع بأية روايةٍ أخرى قرأتُها بعدها! ثمة سحرٌ غامض في مفرداتها الشعرية وتعبيراتها الحالمة، مما جعلني أقضي وقتاً طويلاً قبل أن أُشفى منها! نعم، أحلام كانت إلهاماً كبيراً جاهدتُ أن أقف خلفه وأن أمشي على خطاه. السؤال الأهم هو: تُرى هل نختلف في أن أحلام (مَدرَسة) عالمية؟ جُلّ ما أتمناه هو ألا أكون تلميذةً بليدة!

■ الرواية اتكأت لديك على حكاية حب.. ولكن دون عمق يسند هذه الحكاية.. لذا ظل البوح طاغيا في الرواية؟

- عندما تقرأ رواية، لا بد وأن يُجبرك الكاتب على رؤيتها من خلال عينيه. هكذا رأيتُ حكاية الحب، وهكذا كتبتُها. بعض الأشياء تبقى أجمل بغموضها يا صديقي. عن أي شيءٍ آخر تبحث في كتلةٍ من المشاعر افتُضِحت بدايتها، وآلمتكَ نهايتها؟ العمق يكمن في مقدار ما



تشغله تلك الحكاية من تفكير البطلة.

■ السرد أحياناً يقع في شرك المقارنة بين مجتمع الغربة الأصلي والغربة الجديدة؛ إلى أي حد كان نجاحك في إضاءة جانب الغربة للمقارنة وهل كانت هي تيمة الرواية؟

- عفواً طامي! لكنني وببساطة لا أفهم كثيراً في تحويرات النقد الأدبي، ولا أحب أن أخطط (بناءً سردياً) لكتاباتي. مشكلتي هي أنني روائية انطباعية، أكتب ما أشعر أني أحب أن أقرأه.

ما أردتُ أن يصل إليه القارئ من تلك المقارنة هو تحديد المقصود من الإهداء: (إلى الغربة.. يوم كانت وطنًا). لندن كانت غربة فعلية، لكنها كانت وطناً للحب، بينما الحبيب كان وطناً ذا ماضٍ قريب قبل أن يتحول هو أيضاً إلى غربةٍ عاطفية، تلك هي تيمة الكتابة عندي!

■ حكاية الحب مفقودة في الرواية المحلية.. كيف كان هاجسك في رصد هذه الحكاية على مستوى الرواية؟

- ليست مفقودة بقدر ما هي محاكمة ببراعة في الخفاء وتحت العباءة! الحب عندنا متوجس دائماً وفيه حدس سابق بالخطيئة رغم روعته. في الأجندة لم أكن آبه كثيراً لهذا الحكم الجائر على الحب وإن كنتُ قد وضعتُ في الحسبان تخوّفي إزاء موقف المجتمع من هذا الجوّ الحميم. والدليل أنك تجدني منذ البداية أهاجم المجتمع المحلي بحجة سفر وليّ الأمر! كأني بدأت الهجوم دفاعاً عما سيأتي.

■ ألا تشعرين بأن هناك تشابها إلى حد كبير بين روايتك ورواية محمد حسن علوان؟

- في محاولة جمع آراء بعض الكتّاب عن أجندتي، وصلت نسخة منها بالمصادفة إلى محمد حسن علوان. وبعد أيام جاءني سؤاله عما إذا كنتُ قد قرأتُ روايته. وللصدق أنا لم أكن قد سمعتُ بها لسوء حظي، فبحثتُ عنها من باب الفضول أولاً ووجدتها على النت. ومع أول صفحات سقف الكفاية صدمني التشابه المذهل حدّ التطابق تقريباً! الجوّ العام، الأسلوب



السردي، اللغة الشعرية وحتى وضع البطل الذي كان يشبه كثيراً وضع الساردة في أجندتي.

في اعتقادي الشخصي، لم يأتِ هذا التشابه إلا لأن كلينا يجرع من ينبوع أحلام مستغانمي بشكل أو بآخر. الفرق هو أن محمد حسن علوان طويل النفس في حين أنني ملولٌ جداً، وهذا الأمر واضح في حجم الروايتين!!

المصدر:

جريدة اليوم: ٦ سبمتر ٢٠٠٤.



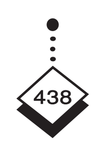
زينب حفني:

الطعنات القاتلة في ظهري جعلتني أفكر في إلقاء أوراقي

■ ما بين نساء تحت خط الاستواء ورواية (لم أعد أبكي) مسافة زمنية فهل هناك مسافة على المستوى الفني.. كيف تجدين التجربتين من خلال ردة الفعل لدى المتلقي والناقد؟

- لقد حرّكت في فكري ذكريات الماضي بسؤالك هذا. هناك بالفعل مسافة زمنية تصل إلى عدة سنوات تفصل بين مجموعتي القصصية (نساء عند خط الاستواء) وبين روايتي الأخيرة (لم أعد أبكي). لم تمر هذه السنوات هباء، فقد عشتُ خلالها حالة شد وجذب، وتعرضت لحملة شرسة، وتلقيتُ طعنات قاتلة في ظهري، وأحسست في لحظة من اللحظات بالضعف الآدمي الذي يمر به أي إنسان منا، إلى الحد الذي جعلني أفكر في أن ألقي بأوراقي وأقلامي وأبتعد عن عالم الحرف، لكن بقوة إرادتي، وتشبثي بحلمي، تجاوزت محنتي، ومسحت دمعي، وداويت جراحي، إلى أن وصلت إلى ما أطمح إليه، في تعزيز مكانتي كأديبة شمولية تكتب المقال الصحفي والقصة القصيرة والرواية والقصيدة النثرية كذلك. لم أحقق هذه المكانة على المستوى المحلي فقط وإنما تجاوزتها إلى المستوى العربي أيضا. وأتطلع لليوم الذي أصل فيه إلى العالمية، وقد تمت بالفعل ترجمة مقاطع من روايتي الأخيرة (لم أعد أبكي) إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية. لذا أقولها اليوم وبكل ثقة: إنني نجحت في أن أكون في مقدمة الصفوف، وأن أضع بصمة مميزة لي في تاريخ الأدب النسائي السعودي.

لدي قناعة راسخة بأن قارئ الأمس ليس بقارئ اليوم الذي أعتبره أكثر تفهمًا ونضجًا،



وهذا ما لمسته من ردود الأفعال على روايتي، من خلال الرسائل التي تصلني عبر بريدي الإلكتروني، حيث ان الكثيرين يرون ان مواجهة العيوب، وتعرية الحقائق، هي التي ستجعلنا قادرين مستقبلا على أن نسمو بمجتمعنا ونقضي على آفاته الضارة.

سألتني عن النقاد!! للأسف إلى اليوم لم يتجرأ ناقد أدبي سعودي على تناول نتاجي الأدبي بجدية وعمق، لا أجد سوى نقد سطحي تنشره الصحف هنا وهناك. قلة من خارج النطاق المحلي نقدوني بموضوعية، ومن هؤلاء الناقد المغربي «محمد معتصم» وقد أعجبني تناوله للرواية وبيّن نقاط ضعفها وقوتها، ومن مقالته النقدية أقتطع هذه العبارة التي يقول فيها (.. كتابة زينب حفني ليس فيها غلو، لذا لا تُعد من الكتابات النسوية، بل هي كتابة موضوعية تجاهد من أجل إيجاد مجتمع وإنسان سويين على مشارف الألفية الثالثة... تبقى الكتابة عندها دليلا على أن الحداثة في الكتابة، أو ما يُعرف بالتجريب، ليست رغبة بل هي ضرورة مشروطة بسياقات ثقافية وفكرية وسياسية واجتماعية، والحداثة ليست شكلا فحسب فقد تكون في المضمون، فالموضوعات التي تعد متجاوزة في بعض البلدان العربية والغربية، تبدو أساسية في بلدان أخرى، وبالتالي فالحداثة زمنية وتاريخية).

■ **هل تسمين النقد الذي حدث لمجموعتك القصصية (عند خط الاستواء) طعنات في الظهر... وهل هذه هي رؤيتك للنقد... ثم عمل بتلك الجرأة ألم تكن لديك قدرة على التنبؤ بردة الفعل التي كانت؟**

- من قال إنني من اللاتي يدرن وجوههن عن النقد البناء!! النقد الهادف يأخذ بيد الأديب، يريه المنزلقات الخطرة، ينبهه للمسالك المهلكة. لكن الذي جرى ليست له علاقة بالنقد من بعيد ولا من قريب!! ولو رجعت إلى الأرشيف الصحفي وقرأت ما كتب في تلك الآونة، لوجدت أنها كانت مجرد ردود أفعال غاضبة، سطحية المحتوى، وعبارات لإثارة الرأي العام ضدي، وألفاظ منمقة تتغنّى بقيم ومثل المجتمع، ووجوب احترام خصوصية مجتمعنا السعودي، كأننا مجتمع منزه عن الخطايا!! مع هذا كانت هناك فئة محدودة هبت للدفاع عني لإيمانها بأن إصلاح الاعطاب يبدأ بالمكاشفة ومواجهة الحقائق المتوارية.

تسألني: ألم تتوقعي ردة فعل قوية من المجتمع؟! أقول لك صراحة بأنك أحيانا تقدم



على فعل جريء لغرض نبيل في نفسك، وتكون ثقتك كبيرة فيمن حولك، لكنك تُفاجأ بأن ما توقعته كان وهما، وما حلمت به كان سرابا، وأن تيار الأعراف والتقاليد يُصبح أشرس وأقسى من أن تواجهه بمفردك وهذا ما جرى معي. ومع هذا أؤكد لك اني غفرت لكل الذين أساؤوا إلي، واستطعت التحرر من أضغاني تجاههم، وهذا ليس ضعفا في شخصيتي بل دليل قوة. وهنا أتذكر الرواية الإنسانية الجميلة (تلك العتمة الباهرة) للأديب الطاهر بن جلون الذي يقول على لسان بطلها: كم كان مرهقا أن أقضي وقتي منصرفا إلى تقطيع كل من تسببوا لي بشيء من الألم، بتحويلهم إلى أشلاء.. كان غرضي تجاوز فكرة الثأر حتّى لم أعد أجد أحدا ابغضه.. أصبحتُ رجلا حرا.

■ **هل ترجمة مقاطع من رواية (لم أعد أبكي) دليل على الوصول للعالمية؟**

أنا لم أقل إنني وصلت للعالمية، بل قلت إنني أطمح إلى العالمية. وأعتقد ان أحلامنا حق مشروع لنا طالما أنها تعيش في وجداننا، نهدهدها في المهد حتّى تشبَّ عن الطوق وتمرح بحرية في رحاب أيامنا. طريق العالمية شائك وطويل، لكن ترجمة مقاطع من روايتي أعطتني بارقة أمل بأنني وضعت قدمي على بداية الطريق. احلم يا أخي الكريم، فكم هو جميل أن نبسط أحلامنا أمام الملأ لكي يشعر الآخرون بأننا نعيش في قلب الحياة وليس على هامشها.

■ **هل كان رهانك في نجاح رواية (لم أعد أبكي) على كشف المستور في المجتمع بعيداً عن العناية الفنية بلغة السرد؟**

أولاً أريد أن أؤكد ان روايتي لا تفتقد العناصر الفنية بل هي حاضرة فيها، والرواية الناجحة لا ينحصر نجاحها في الارتكاز على النواحي الجمالية الخارجية، وإهمال روح الرواية المتمثّل في شخوصها ودقة تصوير أحداثها. هناك العديد من الأدباء وظفوا قدراتهم اللغوية في مضامين رواياتهم وتحاشوا الاقتراب من المناطق الوعرة، والنتيجة خروج رواياتهم في قالب بارد وبقاؤها حبيسة الرفوف، لأن القارئ لم يعرها أدنى اهتمام!! هل تعرف ماذا كان رهاني على نجاح الرواية؟! أنني أخاطب القارئ العادي وليس النخبة المثقفة. نجاح روايتي يمكنني من إيجاد شخوص حيّة تتحرك على الورق، يسمع أنّاتها كل من يلاحق سطورها، ويتفاعل مع أحداثها. نجاح روايتي نابع من تمكني من إبراز جانب مظلم من



واقعنا الاجتماعي يتم التستر عليه.

الرواية الناجحة من وجهة نظري هي التي تحرر نفسها من عقدتي الذنب والخوف وتحلّق بحرية في فضاءات الإبداع، وتغوص بيدها دون تردد في تربة العلاقات الإنسانية.

ودعني أكرر لك عبارة الأديب د. هـ لورنس : (الرواية وحدها هي القادرة على تقديم الحياة بأكملها)

■ **هل من المعقول أن تنشأ علاقة عاطفة قوية لدى غادة مع زيد وهو الذي مارس تحرشاته وهي طفلة؟**

- هناك خيط رفيع بالكاد تبصره العين يفصل بين حالة الاعتياد وحالة الحب. قد تجرب شرب سيجارة بدافع الفضول لمعرفة طعمها، فتستسيغها وتكرر فعلتك مرارا، ثم تجد نفسك مع الوقت لا تستطيع التخلّص منها وتصبح جزءا أساسيا في حياتك.

غادة كانت ضحية أم أهملتها بالغرق في أحزانها، وأب غاب عنها في دوامة الحياة، وكان زيد الوسيلة الحاضرة ليملأ هذا الفراغ. كبرت غادة على هذا العالم وعندما أدركت معانيه كان الوقت قد فات وأصبح زيد بالنسبة لها نوعا من الإدمان الغريزي.

مشكلة الكثير من الناس أنهم يطلقون أحكامهم على ما يجري أمامهم من أخطاء بشرية بنظرة صارمة، مع أن النفس البشرية أعمق وأشمل من أن نحصرها في هذه الدائرة الضيقة، وفي الحياة نماذج عديدة لنفوس ضعيفة انساقت خلف رغباتها، وسقطت في بؤرة المحظورات حين وجدت نفسها تتسكع وحيدة في العراء.

■ **غادة نموذج ملتبس فهناك قدر من الضبابية في شخصيتها.. فهي برغم ثقافتها وطموحها الشخصي إلا أننا نجدها على المستوى النفسي مرتبكة وقلقة هل تعمدت وضعها في هذا النموذج الملتبس؟**

- غريب أمرك أخي الكريم. أنت تنتمي لعالم الحرف وتعلم أن هناك الكثير من المواقف المزدوجة المعايير يقع المثقف في فخها، خاصة فيما يخص الجانب الشخصي من حياته!! فهو من خلال كتاباته يتطلع إلى إيجاد مدن فاضلة، لكنه على الجانب الآخر قد تنزلق قدماه في



مسالك وعرة دون أن يدري. غادة في نهاية الأمر كائن بشري يجري عليه ما يجري على كافة البشر، وأعتقد أن في أعماق كل منا عقدة ما، قد ترقد في مكانها إلى نهاية العمر، وقد تظهر على الملأ إذا تكالبت الظروف ودفعتها إلى السطح لتلهو بحرية دون أن تملك النفس قدرة السيطرة عليها أو وضع حد لجموحها.

■ **ألا تعتقدين أن العمل الروائي العميق لا ينهض بالاتكاء على السرد التقريري وأسلوب الوعظ الذي كان حاضرا في رواية (لم أعد أبكي)؟**

- لا أعرف كيف حكمت على روايتي بأنها اتكأت على أسلوب الوعظ؟! إذا كنتَ تقصد رسالة الدكتور طلال السعدي، فهي رسالة اعتراف من رجل مهزوم عاش الازدواجية في أعماقه واضطر إلى الهرب بعيدا حين وجد نفسه في محك صعب. أتدري ماذا يقول «هنري جيمس» أول ناقد روائي في الأدب الإنجليزي؟! يقول: (الرواية الجيدة هي التي تتسم بالحياة، والرواية الرديئة هي التي لا تتسم بالحياة). أنا أومن بأن الفن للحياة، وأن الرواية في الأصل ما هي إلا عملية لا أخلاقية، أتدري لماذا؟! لأنك تقوم بثورة على الواقع وتفضح بقلمك كل الحقائق المتوارية خلف الأستار، من خلال الغوص في أعماق النفس البشرية بكل ما فيها من متناقضات.

■ **نموذج طلال هل تعتقدين أنه إدانة للمثقف السعودي الذي يتعامل مع واقع المرأة كشعارات براقة ولكن عند التطبيق يتحول لذلك الرجل الشرقي ويتساوى مع غيره من الرجال؟**

- بل هي إدانة للمثقف العربي في كل مكان، فهناك صراعات تدور في داخله، بين ما ينادي به في كتاباته التحررية، وبين نظرته الدفينة للمرأة، وعند أول منازلة حقيقية تخفت هذه النبرة الحضارية وتطفو على السطح عقدته الذكورية، وهذا يعود إلى جذوره التربوية التي نشأ عليها في مجتمع ضخّم الأنا في داخله، فهو ظاهريا ينبهر بالمرأة المثقفة، الواعية، التي تشاركه تطلعاته، وتناقشه في طروحاته، وتُوقد فكره، لكنه في داخله يتهيّب منها كونها امرأة اعتادت مثله التنقيب عن الحقيقة تحت وهج الشمس!! لذا حين يقرر الزواج يبحث عن أخرى مغايرة عنها، امرأة يكون الرقم الأوحد في حياتها وتستعذب التبعية له.

■ **كثرة حالات الموت في الرواية هل هي برغبة التخلص منهم لأنهم أصبحوا عبئاً**



على الرواية؟

- لا تظن أن الروائي يملك القدرة الكاملة على التخلّص من أبطال روايته، أتدري لماذا؟! لأنهم سكنوا في مساحة فكره ليالي طويلة. إن مهمة الروائي الأساسية تنحصر في ايجاد أبطال روايته ثم تركهم لمصايرهم، هم وحدهم الذين يقررون البقاء أو الموت حسب الظروف التي يمرون بها في حياتهم. ألا نحس جميعنا في كثير من الأحيان بأن هناك يدا خفية تقودنا دون أن ندري إلى اتخاذ مواقف لم تخطر على بالنا، ولم نخطط لها يوما!! إذاً ما وجه الغرابة إذا اختار أبطال روايتي نوعية نهاياتهم حتّى ولو كانت مأساوية!

■ **ما تفسيرك لإحجام الناقد السعودي عن تناول الرواية نقديا.. بينما يأتي النقد من الناقد العربي؟**

- للأسف معظم النقاد السعوديين ولا أقول جميعهم، ترحل أقلامهم بعيدا خارج أسوار الوطن، ويغمسون مداد أقلامهم للتحدّث عن الإبداعات العربية، ويدلون برأيهم في الجديد بالآداب الغربية، كأن الانشغال بهذا العالم سيرفع من قامتهم الأدبية ويُرسّخ أقدامهم في المحافل العربية والدولية!! دور الناقد الحقيقي يبدأ بالاهتمام بنتاج الأدباء الواعدين في مجتمعه من الشباب من الجنسين، ونقد نتاجهم بموضوعية، وتحديد موقعهم على خريطة الأدب حتّى يصبح لدينا في المستقبل أدب راسخ نتباهى به أمام الأمم.

بخصوص نتاجي الأدبي!! أعتقد أن انصراف النقاد عن نتاجي الأدبي، يعود إلى خشيتهم من التطرق لهذا النوع من الأدب حتّى لا يقعوا في صدام مع شرائح المجتمع. لقد قرأت ان أشهر كاتبة في الصين مُنعت رواياتها من التداول داخل الصين بحجة أن جميعها تتحدث عن قاع المجتمع الصيني، فكيف الحال إذاً بمجتمعاتنا العربية التي ما زال هذا النوع من الأدب موضع جدل في الأوساط الثقافية فيها !! وهو ما يجعلني أبرر للنقاد السعوديين موقفهم الصامت تجاه نتاجي الأدبي.

■ **إلى متى والمبدعة السعودية تمارس تكريس نموذج الرجل الشرقي الغرائزي وفي**



المقابل تقديم المرأة في صورة الضحية؟

- معروف عني أنني كاتبة معتدلة في نظرتها للرجل، وهذا الجانب يبرز في الكثير من قصصي سواء في مجموعتي القصصية (نساء عند خط الاستواء)، أو مجموعتي (هناك أشياء تغيب) أو حتّى في روايتي (لم أعد أبكي). أما إذا كنتَ تعني بسؤالك أدب المرأة السعودية بصفة عامة، فأعتقد أن مشكلة الأديبة السعودية تنحصر في تحاشيها السقوط في قبضة المجتمع حتّى لا تتهم بأنها امرأة تدعو إلى التحرر والانفلات الأخلاقي، مما يجعل قلمها يرجف وهي تُسطّر إبداعها، فهي تكتب على الورق بعين واحدة، والعين الأخرى تُراقب بها ردود أفعال مجتمعها، وهو ما يجعل كتاباتها تئن بالنظرة المنكسرة السلبية وتصوير المرأة كفريسة مستباحة من الرجل دوما. لكن هذا لا ينفي وجود أديبات سعوديات وإن كنَّ قلة، استطعن كسر هذا الحاجز الوهمي وتناولن القضية الشائكة في علاقة الرجل بالمرأة بنظرة موضوعية لا مبالغة فيها، وجرأة لا هوادة فيها.

■ **بينما كان زيد يمثل صورة الرجل الآخر الذي يستغل طفولة غادة... نجد طلال السعدي يمارس نفس الاستغلال مع الخادمة الأفريقية.. هذا الترميز هل جاء من باب المصادفة؟**

- لم أتعمّد وضع مقارنة بين هاتين الواقعتين، بل أردت التركيز على التجربتين اللتين مر بهما طلال، علاقته الأولى بالخادمة الأفريقية، وعلاقته الأخرى بغادة، أردت إظهار مدى استغلال طلال لعواطف كل من زبيبة وغادة على الرغم من التفاوت الطبقي بين المرأتين!! هناك رسالة متعمدة، أن المرأة تظل امرأة مهما كان موقعها على خريطة المجتمع!!

التحولات السريعة لشخصية سلوى غير منطقية سواء على مستوى الزمن أو الحدث.. هذا يمنحنا شعورا بأن الشخصية لم تُكتب بعناية؟

لقد تحاشيت في روايتي التطرق إلى تفاصيل روتينية حتّى لا يمل القارئ من متابعة الأحداث. من وجهة نظري، أعتقد أنني وفيت (غادة) حقها من خلال التوغّل في كل ظروف



حياتها بدءا من نشأتها إلى اللحظات المتفائلة الأخيرة التي رن فيها جرس الهاتف.

المصدر:

جريدة اليوم : ١٣ ديسمبر٢٠٠٥.



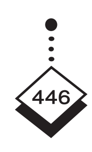
مؤلف رواية «حالة كذب» عبدالعزيز الصقعبي

روايتي قد تكون لعبة بوليسية في البحث عن الشبيه، وقد تكون لعبة نفسية

● في صراع البطل

■ في ظل الهوس الروائي الذي يتوسل الظواهر الاجتماعية ويحاول التحرش بالجرأة.. وجدت حالة كذب رواية تبتعد عن هاجس الإثارة وتتجه إلى لعبة نفسية لبطل الرواية وقد تقترب من حكاية بوليسية.. هذا الخيار الذي يعتمد على التكنيك.. هل هو رهان على أن الرواية تنجح ببعدها الفني وليس بتوهم الإثارة ؟

- لم تكن الرواية لدي نزوة.. مطلقاً، هي جزء من الهم الكتابي الذي أعيشه منذ شرعت في كتابة أو خاطرة في مرحلة كتاباتي الأولى، ورواية حالة كذب تدخل في سياق النص المختلف، بعيداً عن التقليدية، قلت فيه كل شيء بصورة غير مباشرة جمعت بين الواقعي ممثلاً بأسماء المشاهير والمدن والأحياء بالافتراضي، والمتعة التي وجدتها وأنا أكتب هذه الرواية هي التشابه والاختلاف، هنالك من يرى أن هنالك وجه شبه بين بعض الشخصيات في الرواية والوقت ذاته يرى آخرون في الرواية أيضاً بأنه لا يوجد شبه مطلقاً، قد تكون لعبة بوليسية في البحث عن الشبيه، وقد تكون لعبة نفسية في صراع البطل وإحساسه بأن ثمة أناسًا يشبهونه، المهم الرسالة التي تطرحها الرواية والتي ستكون بكل تأكيد مختلفة



باختلاف القراء وتعددهم.

■ **من ١٩٧٩ إلى٢٠٠٥ أليست فترة طويلة لكتابة رواية ؟**

- في عام ١٩٩٧م كنت في زيارة لمدينة كوبنهاجن لحضور مؤتمر عالمي للمكتبات والمعلومات، في تلك الأيام انبثقت فكرة كتابة يوميات أو نص عن تلك الرحلة، بدأت أسجل بعض الملاحظات والمواقف وبدأت أرصد بعض المعلومات، منذ تلك الأيام عشت صراعاً بين تدوين الرحلة لتكون ضمن سياق أدب الرحلات أو تقديمها بصورة غير مباشرة في نص إبداعي، وأخيراً انتصر المبدع على الرحالة فكانت هذه الرواية، بالطبع لم أشرع في كتابتها مباشرة بعد عودتي من الرحلة ولكن حرصت أن أقرأ كثيراً وأسجل بعض المعلومات لأقدم عملاً ثرياً ومختلفاً.

■ **لاحظت أن البطل يتسم بالهدوء بالبساطة بالتأمل شغوف بالثقافة.. وهذه السمات النفسية للبطل قد انعكست على رتم النص. فالسرد كان هادئا ولغة النص تتوافق مع حالة البطل. هل كان هذا الرتم في كتابة الرواية متعمدا ؟**

- بكل تأكيد، الشخصيات التي في الرواية ليست هلامية بل ناضجة، وحتى يكون النص الروائي متناغماً حرصت على أن تكون اللغة بسيطة وسلسة، لا تقعير ولا تعقيد في اللغة لأن النص لا يتطلب ذلك، هي حالة كتابة أصل إليها في أوقات متباعدة أحياناً وأندمج فيها، يتضح ذلك كثيراً في بداية كل فصل في الرواية، أبدأ أحياناً بالخيال لأصل إلى الواقع.

■ **لا تتخلى عن المسرح أو المسرح لا يتخلى عنك.. هذا ما لاحظته في موضوع الرواية.. فحالة الشبيه هي اقرب للحالة المسرحية. هل شعرت بتداخل ما بين حالة الكتابة للمسرح والرواية ؟**

- الجميل أن هذا السؤال طرح علي عندما نشرت رواية « رائحة الفحم»، بالطبع أنا كاتب قصة ورواية مهموم بالمسرح، وأنا أكتب المسرحيات وفي أعماقي الروائي والقاص، القاص والروائي حاضر في مسرحياتي التي كتبتها وبالذات مسرحيات المونودراما، المسرحيون أكدوا



ذلك، و في أعمالي الروائية المسرحي حاضر فيها، أعتقد أن هذا جميل قد يحقق لي بعض التميز، وعموماً المسرح والرواية من أسرة واحدة هي السرد.

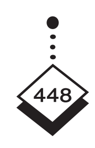
■أعجبني انك لم تحمل منصور النبيل بطل الرواية ما لا يحتمل.. حتى في علاقاته مع المرأة كانت علاقات عابرة وكل الشخوص الذين التقى بهم كانت أيضا علاقة عابرة.. ضبط العلاقات الإنسانية داخل النص أعتقد أنه مهارة من الروائي أليس كذلك ؟

- العلاقة العابرة هذه هي الحالة التي هي أشبه بالكذب، النساء اللاتي التقى بهن هل كان ذلك اللقاء حقيقة أم خيالاً، نساء كوبنهاجن، نساء جدة هل كان ذلك اللقاء حقيقة أم خيالاً، النساء جميعهن اختفين، أصبحن حالة كذب، أنا لا أحب مطلقاً خلق نزوات مفتعلة في النص، أطرح مثالاً من النص» ككاتب أستطيع أن أرصد علاقات « سوزي» النيوزلندية التي التقاها منصور في المعرض والتي تتحدث عن الأشياء الجميلة لكل شخص، وهي تقصد العلاقات المثلية، مشهد بسيط رصدته يوضح ذلك عندما قابلها منصور في الملهى مع صديقتها «هذر» قلت فيه : .. كانتا قريبتين من بعضهما.. متعانقتي الأيدي.. عرفت أن أشياء سوزي الجميلة لن تقترب مطلقاً من عالم الرجال»، أعتقد أن ذلك أبلغ من وصف يؤجج الشهوة ولا يضيف للقارئ شيئاً.

■ ماذا يعني أهمية المعلومة في الرواية.. هل هو تبني أن الرواية ليست حالة ترفيهية؟

- منذ زمن وأنا أقول بأن المعلومة مهمة في الرواية، وصحة المعلومة ومواءمتها للزمان والمكان أهم، في رواية حالة كذب طرحت كماً من المعلومات المفيدة بدون إقحام، وجعلتها تدخل ضمن السياق وتضيف بعداً واقعياً على النص بدءاً من حالة موت الأميرة ديانا مروراً بوصف كوبنهاجن و الفايكينغ وختان الإناث وانتهاء بشوارع الرياض ومباني جدة إضافة إلى أسماء عدد من المشاهير في العالم، بالطبع هذا الكم لم يؤثر في سياق النص أو ما يطلق عليه «الحدوثة»، بل أضاف مزيداً من المتعة لها.

■ لاحظت انك جعلت أجندة شخصية خميس ياسين لتمرير التأملات والتداعيات ورؤيته في الحياة.. وان منصور كان مفتونًا بأوراق الأجندة.. هذا التحايل هل هو تأكيد



للشبه بين البطل ومن يتوهم بوجود الشبه بينه وبينهم ؟

- الأجندة هي خواطر حقيقية كتبت في زمن سابق، تضيف بعض الغموض أحياناً، تتسم بالصدق، أردت فيها أن يدخل القارئ مع البطل في لعبة البحث عن الشبيه، هل خميس يشبه منصور، هل هو فيصل، هل..، هذه اليوميات نصوص قصيرة داخل نص الرواية، هي تجربة أردتها لنسق روائي جديد.

■ **هل تصنف هذه الرواية رواية خيال علمي ؟**

- ليست برواية خيال علمي، فرواية الخيال العلمي لها شروطها وضوابطها وهي لا تتوفر مطلقاً في رواية حالة كذب.

■ **هناك استحضار لعوالم المثقف.. لكنك قدمتهم في حالتهم الثقافية. حيث النقاش الأدبي عن الشخصيات الإبداعية وعن النص الأدبي.. لم أجد المسألة ابعد من تعزيز لحالة البطل المولع بالكتابة؟**

- أنا قدمت شخصية رئيسة لها علاقة بالقراءة والسينما، وتتقن اللغة الإنجليزية، وتهتم بالتقنية المعلوماتية، لم أقدم أديباً متمرساً، وهنا يكون النقاش والعلاقات شبه هامشية، سطوة الأنثى تجعله يلتقي بمايا و يقرأ قصائدها و يلتقي بالكاتبات ويتابع ما كتبن، رصدت بصورة خيالية مجموعة من المثقفين في أوروبا، قدمت شرائح مختلفة من الشاعر والناقد والفنان، وجعلتهم يتحدثون عن الجواهري ويناقشون فيلماً لشاهين، ما قدمته في الرواية حالة بها بعض الحقيقة والكثير من الخيال، وهي بكل تأكيد حالة تتسم بالصدق والرغبة بتقديم عمل متميز.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٩ ربيع الأول ١٤٣٠هـ - ٢٦ مارس ٢٠٠٩م - العدد ١٤٨٨٥.



مؤلفة رواية بيت الطاعة منيرة السبيعي:

لأن مفهوم الخيانة فضفاض..

هناك من يرى أن «نورة» خانت بالفعل!

■ **عنوان روايتك يتقاطع مع فيلم مصري شهير يحمل اسم(بيت الطاعة). وإذا كان الفيلم يقدم رؤية عن قضية الطلاق وهموم تلك الأزمة الزوجية. فما هو المضمون المغاير الذي يقدمه عنوان روايتك ؟**

- بيت الطاعة في روايتي كان حُكماً دكتاتورياً أُسقط على الزوجة من محكمة زوجها المُستبد، وقد ارتضته هي بإرادتها المُصادرة، ظانة أنها تملك حُريّة الخيار، وهو يختلف بمفهومه عنه في الفيلم حيث كان حكماً إجباريا صادراً من المحكمة ضد الزوجة يتعين عليها تنفيذه قسراً. البيت الأول اعتمد في مرجعيته على مخزون نفسي وثقافي موروث ومُكرّس سكن وجدان الزوج (المُسيطر) قاده لا شعورياً وفي بعض الأحيان شعورياً بل ومتعمداً إلى التعامل مع زوجته من منطلق سيادي فقط، مُعطياً لنفسه كامل الحق في استعبادها وتسخيرها لطاعته لمجرد قناعته بفوقيته كرجل يعيش في مجتمع ذكوري، يُمجّد هذا التفوق ويُغذيه بكل الطرق الممكنة.

■ زمن الرواية قصير. والأحداث تتلاحق بسرعة فائقة، والتفاصيل المبثوثة في الرواية تجعل القارئ يلهث لرصدها.. هل جاء الاتكاء على



تعميق التفاصيل لأن اللغة كانت تأخذ صفة اللغة المباشرة؟

- تلاحق الأحداث والتفاصيل الصغيرة هو الذي يعطي القارئ انطباعاً بقصر الزمن، والعكس صحيح. فزمن الروايات يُصنعه الراوي من زمنه النفسي (السيكولوجي) الخاص به وليس المتسلسل أو الواقعي، لذلك هو زمن مُتخيل من قِبله، لا يخضع للقياس العام، وقد أتى نصف الرواية الأول على شكل (فلاش باك) تتذكر فيه البطلة الحدث الوحيد الذي وقع عليها وهو الخيانة، ثم تجيء المعالجة في النصف الثاني، حيث تدور التفاصيل حول هذا الحدث وهي ضرورية لاستيفاء رسم الصورة كاملة وليعيش القارئ ضمن حبكة درامية محكمة ومقنعة في الوقت ذاته. أما عن اللغة فلكل كاتب لونه الخاص ولغته التي تميزه عن غيره، والتي لا يمكن استبدال غيرها بها وإلا لبدت مخطوطته مشوهة وغير مقنعة.

■ **نورة بطلة الرواية امرأة مرتبكة. بها كثير من السلبية. لم تستطع إدارة مشكلتها. هذه الصورة ألا تجعلنا نقول: إن استبداد إبراهيم هو صنيعة ضعف نورة وسلبيتها ؟**

- نورة استضعفت بواسطة إبراهيم وتناقضاته وثقافته المجتمعية الداعمة له. وسلبيتها لم تكن خياراً مُريحاً بالنسبة لها، بل كانت النتيجة الطبيعية المُباركة من الجميع، في ظل مفاهيم اجتماعية موروثة وعادات وتقاليد تُكرس هذه السلبية وتؤكد أهميتها للحفاظ على الحياة الزوجية، ابتداء من تأكيد مفهوم العلاقة بين الأنوثة والضعف، وصولاً إلى تحميل الزوجة وحدها مسئوولية فشل أو نجاح الزواج بغض النظر عن الأسباب الحقيقية للمشكلة. رُبما كانت نورة مرتبكة فعلاً، فهي كالمحارب الذي تورط في معركة مع أكثر من عدو في الوقت ذاته - إن صح التشبيه - الزوج من جهة، والمجتمع المُساند له من جهة أخرى، وهذا الوضع كافٍ لإرباك أي شخص، ولكنها بالتأكيد ليست مسؤولة عن استبداد إبراهيم، كلاهما في نظري ضحية ونتاج طبيعي لمفاهيم تربوية مشوشة.

■ **الرواية قدمت النموذج الاجتماعي المخملي.. وهي تتقاطع مع كثير من الروايات التي كتبت الرياض كمسرح للأحداث ؟**

- في روايتي لم أقدم النموذج المخملي فقط، فنورة خرجت من أسرة متوسطة الحال،



وكذلك الحال مع عزيزة صديقتها ورباب وريم أيضا. فقط الزوج وأسرته كانوا من تلك الطبقة، وقد استخدمت تفوق الزوج المادي على الزوجة لتأكيد أهمية الناحية الاقتصادية كعنصر من عناصر القوة، والعكس.

■ **والقارئ يقرأ الرواية يشعر أن نورة ستخون.. وتظل رائحة الخيانة تحوم حول نورة.. إلا أنها تنجو سرديًا من هذا الأمر. لماذا أشعرتِ القارئ بأن البطلة ستخون ؟**

- يختلف القراء في تعاطيهم للنص عموماً، ولعل شعور القارئ هنا بأنها ستقدم على الخيانة أتى من داخله فقط وليس انعكاساً للنص، كنوع من التعاطف مع الضحية، أو إسقاطاً لا واعياً منه على الموقف متوحداً مع شخصية البطلة مُنتقماً بنفسه من الحبيب الخائن على طريقته الخاصة، فردود الأفعال تجاه موضوع الخيانة تختلف من شخص لآخر وكذلك من قارئ لآخر كُلٌّ حسب جنسه ومرجعيته الثقافية ومبادئه وطبيعة انفعالاته، ونورة بشخصيتها المرسومة في الرواية لا تستطيع القيام بذلك، قد تكون الفكرة راودتها ولكنها في النهاية لم تُقدم عليها. لاحظ في بداية الرواية الجملة التي أوردتها مُشيرة إلى هذا المفهوم حيث وصفتها بأنها آثرت رتابة حالها، التي تجد فيها أماناً، على أن تتورط في قصة لا تدري إلى أين تأخذها مُجرياتها، والإيثار هنا يعني أنها رُبما خطرت لها خاطرة الخيانة في لحظة ضعف كخيار تنفيسي، ولكنها لم تُقدم على ارتكابها فعلياً.

والحقيقة مفهوم الخيانة فضفاض جداً، وقد تُفاجأ من بعض القراء الذين حكموا بأنها قد أقدمت على الخيانة بالفعل، عند قبولها البلوتوث المُرسل من الشاب الذي رأته في المطعم، لقناعتهم بأن الخيانة لا يمكن حصرها في فعل محدد، ولكنها قد تحدث فعلاً بمجرد النية أو التفكير.

■ **إبراهيم لم يكن زوجاً خائناً فقط.. هو رجل أقرب ما يكون للمريض النفسي. وفي المقابل تم تجميل ماجد شقيق البطلة إلى حد المثالية التامة. تبشيع نموذج ذكوري وتجميل نموذج آخر. أليس يدخلنا في مسألة صياغة النماذج المتطرفة. وتغييب مسألة التضاد في الشخصية؟**

- إبراهيم كنموذج غير قابل للحذف أو للإضافة، وإلا لفقدت الشخصية إحدى سماتها

الرئيسة المكونة لها، وفي رسم شخصيته قدمت صورة تُحاكي الواقع لرجل مرتبك يتكرر كثيراً في حياتنا الحقيقية، وذلك من منطلق رؤيته لنفسه وكذلك انعكاساته لدى الآخرين.

أما شخصية ماجد فليست مثالية إلى ذلك الحد، رُبما كان أخاً حنوناً، ومهتماً بأخته وأسرته، ولكنه بعيد عن المثالية الكاملة، فكونه رجلا جعله يتواطأ لا شعورياً مع إبراهيم بالتغاضي عن بعض الأمور التي شهد حدوثها في الاستراحة مُكتفياً بالنصح فقط، متناسياً تبعات الموضوع، بينما كان في أشد حالات الانفعال لما سمع اتهام إبراهيم لنورة بالخيانة. أيضاً تُلاحظ في حواره معها في المقهى حول مشكلتها أنه لم يعطِ القضية ذلك الحجم الكبير، كما توقعت هي أن يفعل.

■ **كيف تجدين الرياض كمدينة روائية في بيت الطاعة.. ولماذا تم استبدال مسميات بعض الأماكن ؟**

- الرياض مدينة غامضة، تستدرجك لسبر أغوارها في تشويق لذيذ، وكلما غصت في تفاصيلها، أدركت أنك لم تكشف شيئاً بعد. وهي كمدينة روائية غنيةٌ بالمعطيات الفنية والجمالية حد الترف، بتناقضاتها ومتغيراتها الاجتماعية المُحرضة على الكتابة. وفي روايتي وظفت عنصر العادات والتقاليد السائدة في الرياض ليرسم بعض خطوط القصة، ويحكيها. كذلك أتت عوالم نساء الرياض المخفاة التي لا يستطيع أحد ولوجها إلا من خلالهن كحذاء السندريلا الذي بدونه لم تكن القصة لتُحكى. أما أسماء الأماكن فقد تعمدت استبدالها لإضافة مساحة تخيلية للقارئ، يبقى الخيال أجمل وأرحب، بإضفائه نكهة تتمايز من قارئ لآخر.

■ **شخصية عزيزة برغم خيباتها مع الرجل، كانت تحمل نموذجاً نسائياً مغايراً لشخصية نورة فهي أكثر تمردًا وأكثر تصالحًا مع الحياة.. ومع ذلك نجدها هي من تحاول إرشاد نورة في أزمتها. كيف تم ذلك الأمر ؟**

- مفهوم التصالح مع الحياة واسع جداً، ولعل عزيزة تصالحت مع الحياة في بعض جوانبها فقط، ولكنها لم تخلُ من القلق أحياناً، وهذا واضح في عدم شعورها بالأمن النفسي، وتهميشها لأهمية العاطفة إلى حد إنكارها كعامل ضروري في الارتباط الزوجي، وتضخيمها



كذلك لعنصر المادة كشرط أساسي لتحقيق الاستقرار.

أما عن مغايرتها لشخصية نورة فأحد أسبابه كونها ابنة لأم غير سعودية، وهذا عامل رئيس في جعل شخصيتها مختلفة عن نورة النجدية، فهي تحمل في وجدانها بعضاً أجنبياً، له سمات مختلفة. وعن إرشادها لنورة فهو نتيجة لتردد الأخيرة وتخبطها، وانعدام وجود حوار وتفاهم في محيطها العائلي، والذي تسبب غيابه إلى لجوئها للصديقات كمرشدات.

■ **تجربتك الأولى في كتابة الرواية.. كيف تنظرين إلى هذه التجربة. وما هي ملامح خطوتك القادمة في الكتابة السردية ؟**

- منذ الصغر وأنا أجد في نفسي ميلاً أدبياً. كثيراً ما ضبطت نفسي أتخيل مواقف مفتعلة وأشخاصًا خياليين، وأُدير أحداثًا معينة بعيدة عن الواقع، وبالفعل سبق أن مارست الكتابة من سنوات عديدة ولكنها كانت عبارة عن كتابة مقالات ونثريات وخواطر. ذلك النوع من الكتابات كان هيناً إلى حدٍ ما، مقارنة مع كتابة الرواية، ولا يحتاج بالنسبة لي سوى فكرة وانفعال يتحولان في ثوانٍ إلى أسطر، أما تجربة الرواية فلم تكن بالأمر السهل، فهي بمثابة بناء متكامل لحياة أشخاص معينين، يستوجب معه إقناع القارئ بواقعية هذه الحياة المُتخيلة وشخوصها الوهميين، كما ويستلزم تلاحماً وجدانياً مع الشخصيات لاستثارة انفعالاتها الحقيقية، ومن ثم رصدها بشفافية تُمكّن القارئ من لمسها والإحساس بها. ولكنني مع ذلك كنت مستمتعة بالكتابة والسرد، حتى انتهيت من الرواية للمرة الأولى، وبدأت بمراجعتها، وهذه الأخيرة هي التي أرهقتني بالفعل، حيث الربط بين الأحداث، ومراعاة التسلسل الزمني، وإضافة وحذف بعض الجُمل وما إلى ذلك من فنيات. إجمالاً أقول بأنني بذلت كل ما أستطيع من جُهد في روايتي ويبقى التوفيق من عند الله. أما عن الخطوة القادمة في الكتابة السردية فهي آتية بإذاً الله ولكن لم تتبين ملامحها لي بعد.

■ **إذا كانت رواية بنات الرياض حملت هموم الفتيات. نجد أن بيت الطاعة تحمل هموم نساء الرياض. إلى أي حد تجدين أن الرواية تمثل تجسيدًا لمشكلات المرأة السعودية وهمومها؟**

- الرواية سلطت الضوء على قضايا اجتماعية مهمة تواجه المرأة العربية بشكل عام،



وليست نساء الرياض فقط، فالخيانة الزوجية، ووضع المرأة المُطلقة، ومشكلة العنوسة، والصراع الطبقي، وتسلط الرجل في المجتمعات الذكورية كلها قضايا قائمة في عالمنا العربي، ولكن رُبما عكست أحداث الرواية التي اتخذت من الرياض مسرحاً لها انطباعاً بأن القضية خاصة ومحلية فقط، وهذا غير صحيح، الرياض كانت رمزاً مكانياً فقط.

■ **ما عدا شخصية إبراهيم. والحضور الطفيف لشخصية ماجد. نجد الرواية تلتفت بشكل كلي إلى العوالم النسائية. هل هذا التكريس يتماشى مع اهتماماتك النسوية؟**

خلقت شخصيات الرواية حسبما اقتضى موضوعها. لربما طغى الحضور الرجالي فيها على النسائي لو كانت القصة مختلفة، فالشخصيات تحضر بنفسها على مسرح الأحداث دون أن تستأذن الراوي، وتحدد حجم حضورها بذاتها، مثلاً شخصية ريم والتي ظهرت في الجزء الأخير من الرواية، جاءت عندما احتاج السرد إلى وجهة نظر محددة لا يمكن أن تتبناها أي من الشخصيات السابقة، كذلك لا يُمكن نقلها عبر رجل.. وهكذا. هذا لا يتعارض مع اهتمامي بقضايا المرأة عامة والسعودية خاصة، فهو مرتبط بتخصصي الدراسي، أيضاً يهمني شخصياً كأنثى تحمل هموم مثيلاتها، وتهتم بمعالجتها بقدر استطاعتها.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ١٠٣ شوال ١٤٢٨هـ - ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٧م - العدد ١٤٣٦٧.



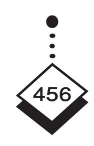
مظاهر اللاجامي

طيف الحلاج وصبا الحرز وروايتي
تفترض أسبقية المعنى على الكتابة

■ **بعد روايتي «القرآن المقدس» و«الآخرون» نجد رواية «بين علامتي تنصيص» هي ثالث رواية تلامس ذات المكان. ولكن ما قدمته تلك الروايات هو الجانب السلبي. وبدعوى كشف المستور نجد الروايات الثلاث تدخل في مزايدة في هذا الجانب. أنت كيف ترى هذا الأمر ؟**

– تحيلني مقولة الجانب السلبي لنقيضها وهي الجانب الإيجابي، وهذا يفترض أن نجعل من النص الأدبي في حركة ارتدادية رسالة ذات مضمون أخلاقي (بالمعنى السلبي أو الإيجابي)، فالرواية ليست عملاً وعظياً، أو دعويّاً، أو دعوة للفضيلة، كما أنها ليست عملاً إباحياً أو فضائحيّاً يدعو للرذيلة. والمزايدة بين رواية طيف الحلاج وصبا الحرز وروايتي (وأركز هنا على الكاتب وذلك لسياق سؤالك) تفترض أسبقية المعنى على الكتابة، والتي أجدها بعكس ذلك وهي أن الدلالة تنشأ بعد إنجاز الكتابة وتكوّن العلاقة بين الكلمات وصولا للوحدات في النصّ. أي إن المعنى ليس منجزاً سابقاً واللفظ ليس إحالة المعنى لتمثيل كتابيّ، بل على العكس من هذا، و المزايدة تجعل من القصديّة أساساً وتحرف النصّ عن التركيز على جماليته مما يحيله لرسالة تفقِد النصّ المحور الذي يدور حوله وهو الأدبية.

■ **في الرواية جرأة. لكنها غير مستثمرة فنيا. حيث نجد أن تلك الجرأة اتكأت على لغة الجسد. و كذلك قدمت الانتقادات المعتادة لحالة المجتمع. لم يكن هناك رؤية تقدم لنا حالة جديدة سواء على مستوى الجانب العاطفي أو حتى تمزقات البطل على المستوى**



النفسي.

– في لحظات الكتابة حاولت الدخول في مغامرة على المستوى الوجوديّ الذاتي. هذه المغامرة هي محاولتي أن أحرّر الكلمات من كلّ إكراهات السلطة المقامة عليها، سواء كانت هذه السلطة اجتماعية أو دينية أو أخلاقية أو دلالية. إضافة لأني لم أبدأ بقراءة المنجز الروائي في السعودية إلا بعد الانتهاء من كتابة الرواية، فقد أوغلت في قراءة المنجز الغربيّ للرواية مما جعل القارئ الافتراضي الذي أقمته بشكل لا واعٍ في ذهني لا يهجس بالتابوات مهما كانت تجليات هذا التابو، وحول عدم وجود رؤية تقدّم حالة جديدة فهذه قراءتك الخاصة وأنا لستُ في موقعٍ يخوّلني للدفاع عما أنتجه أدبيّاً.

■ **تكرار المشاهد الحسية وبصورة مبالغ فيها قتل روح السرد. هل لأن الحكاية في الرواية كانت محدودة جدا. فكان هذا التكرار والمبالغة في التوصيف الممل أحيانا ؟**

– أجدني أتوقّف عند مصطلح روح السرد راسماً حوله علامة استفهام، فهذا المصطلح ليس أداة إجرائية واضحة في مقاربة النصّ السرديّ، فالنصّ باعتباره تشكيلاً لغويّاً يفترض أدوات ذات طبيعة تمكننا من إحالة هذه الأداة لطريقة نستثمرها في مقاربة النص. فهل بين الاختلاف مثلاً بين رواية «الحرب والسلم» ورواية «خريف البطريرك» ورواية «الصخب والعنف» ورواية «المسخ» ورواية «لحن ماثوركا على ميتين» ما يسيء لروح السرد؟! و من جانب آخر، هل المشاهد الحسيّة عموماً هي ما يقتل روح السرد، وهل ينطبق ذلك على رواية «عشيق الليدي شاترلي» ل د ه لورانس الذي اتّهم بكتابة البورنو؟!، والرواية تمثّل شفرة تعتمد على سياق يمثّل المرجع بالنسبة إليها، فلا يمكن قراءة رواية لفوكنر أو جيمس جويس بأدوات مدرسة مغايرة ولتكن الواقعية عند بلزاك مثلاً، ونكره النصّ بالتالي على الاستجابة لمفاهيم العقدة والحلّ. وهذا ينطبق على رواية «بين علامتي تنصيص» التي يجب أن نموضعها باعتبارها شفرة في سياقها الخاص.

■ **المؤلف لا يملك تلك القدرة على اللغة. ومع هذا نجد مقاطع كثيرة في الرواية تتكئ على اللغة. حيث كان التعبير بها يأتي ضمن قاموس لغوي محدود. حيث نجد تكرارًا لكثير من المفردات. مع استحضار مفردات القاموس الكنسي. ألا تشعر أن هذا**



الأمر أثقل كاهل الرواية؟

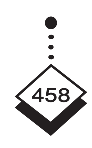
– رواية بين علامتي تنصيص تعتمد على ثيمات معينة تستدعي حقولها الدلالية، فلا يمكن استخدام حقل دلاليّ لثيمة سياسية في التعبير عن ثيمة وجوديّة كالحب أو الموت مثلاً، ولا يمكن لا يعني استحالة الإمكان، أما استحضار القاموس الديني بشكل عام وليس الكنسيّ فقط كما ذكرت فهذا يرتبط عمقياً بالمعنى الضمنيّ في الرواية التي هي من حق القارئ كمنتج للنصّ في دلالاته وليست من حقي كمؤلف.

■ **بطل الرواية وإن ادعى بأنه كائن مختلف وثائر على المجتمع بكل أطيافه. إلا أنه لم يكن نموذجا صالحا. ولا نموذجا مختلفا ولا متقدما في رؤيته. كل ما كان يفعله أو يقوله يشي بشخصية لا تملك النموذج الذي نستطيع أن نقول إنه نموذج متمرد ويقدم البديل المناسب. لشخصية تقرأ وتزعم أنها تملك الوعي والتفرد ؟**

– الثورة على المجتمع ليست مرهونة بالصلاح بالضرورة، فقد تكون الثورة على الصلاح وربما على نقيضه. أمجد نموذج متمرّد، لكنه لا يقدّم بديلاً لأن البديل يفترض حتماً أن يتّسم بما اتّسم به أفراد المجتمع بكل أطيافه، والثائر عموماً ليس ذاك الذي يتسم بصفات الأولياء كما تطالبه أنت أن يكون، فالمثالية في نظرتنا للثائر تحتاج لعملية نقد ومراجعة.

■ **على المستوى العاطفي صناعة الشخصية المازوشية أمر ليس سهلاً. لذا لم تكن شخصية سماء قادرة على تقديم هذا النموذج المازوشي. المؤلف حاول أن يضخ في شخصيتها الكثير من التناقضات لكن ذلك الضخ لم يكن مقنعا؟**

– تتسم شخصية سماء بالمتناقضات كما شخصية أمجد، باعتبارهما منتجًا من منتجات مجتمع متناقض أساساً على جميع المستويات. فهما انعكاس لتناقض اجتماعي أفرز لنا حالتين متغايرتين ظاهرياً، ومنسجمتين عمقياً في إطار بنية اجتماعية. وهنا أجدني لا أوافقك الرأي، حيث إن السادية تغلب على مازوشية سماء، أما أمجد فتغلب المازوشية في سلوكه العام على ساديته، وبنية الرواية قائمة على هذا التجاذب بين المازوشية والسادية عند كلتا الشخصيتين، أما الإقناع فهذا من حقك كقارئ أن تسمه بعدم الإقناع، بناء على أدواتك النقدية وعلى البعد الذي تنظر به للنصّ، إضافة لأني لا أقيم حراساً حول روايتي تجعلني



أحيلها لتجربة تصل حداً لا يجوز نقدها.

■ تم التضييق على عوالم بطل الرواية «أمجد» في ارتباطاته العاطفية. هذه الدون جوانية أهملت مسألة انفتاح البطل على عوالم أخرى ربما منحت الرواية آفاق إضافية تخرجها من حالة الرتابة التي كانت عليها أجواء الرواية؟

- الرتابة التي وسمت بها الرواية ليست مرتبطة بالتضييق على عوالم بطل الرواية، بل من كون الرواية ليست رواية أحداث بالدرجة الأولى، بل هي رواية مونولوج داخليّ و تداعيات ذهنية تعتمد اللغة (التي وسمتني بأني لا أملك القدرة عليها) ميداناً لعملها وتحرّكها، هذا النوع من الرواية لا يستهوي كثيراً من القراء الذين يبحثون عن نمو الحدث السرديّ والعقدة والحل والصراع، ويحضرني في هذا السياق رواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع» التي تحطم وتلغي مفهوم الزمن مزيلة الفوارق بين الأزمان، هذا الاشتغال على الزمن كما يقول إبراهيم العريس في كتابه «لغة الذات والحداثة الدائمة» يعطي إحساساً بأننا نقرأ رواية أبدية، رواية يتوقف فيها الزمن الحقيقي متيحاً للكاتب أن يدخل في تفاصيل أفكار الشخصيات. ومن هنا جاءت الرتابة التي وسمت بها بين علامتي تنصيص، وهي أن الرواية رواية تداعيات لا رواية أحداث.

■ في بعض المشاهد نجد أنها تفتقد للصدق الفني. فمثلا هل من المعقول أن يبتلع أمجد أربعين قرصًا في محاولة الانتحار ولا يتأذى ولا يصاب بأي عارض مرضي ؟

- «هل من المعقول» التي وردت في سؤالك تفترض أن يكون الصدق المقصود صدقاً منطقياً لا فنيا كما ذكرت، ولست أريد أن أستدعي الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية لتبرئة الحدث من كونه ليس معقولاً لأني لا أدعي بأني أكتب رواية تنتمي للواقعية السحرية، بل يكفي أن أذكر بأن الراوي الخارجي ذكر بأن أمجد ابتلع أربعين قرصاً كان يرجّح أنها لمرضى السكر، ولم يكن يدري حقيقة لم تستخدم هذه الأقراص، وما مدى فعاليتها و نجاعتها في محاولة الانتحار.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٤ ربيع الأول ١٤٢٨هـ - ١٢أبريل ٢٠٠٧م - العدد ١٤١٧١



رجاء الصانع لليوم:

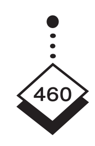
«بنات الرياض» فضح مشاغب لأسرارنا أنا وصديقاتي

■ قال الدكتورغازي القصيبي عن روايتك (بنات الرياض) هذا عمل يستحق أن يُقرأ.. وعنكِ (هذه روائية انتظر منها الكثير). هذه العبارة هي مدخل للحوار وهي تمنحك المساحة لأن نتعرف على رجاء الصانع وعلى ملامح تجربتك الروائية الاولى ؟

- بنات الرياض هي كما قالت بطلة الرواية (تأريخ لجنون فتاة في بداية العشرينيات).. أشعر وكأنني أبيع القراء تذاكر لدخول عقلي والتجول فيه بحرية! روايتي الأولى هي هويتي الحالية وجواز سفري، مزدحمة بأفكار وأحلام ومخاوف ومطالعات وأحداث جمعتها خلال عمر قصير. هي فضح مشاغب لأسرارنا أنا وصديقاتي، همومنا، أفراحنا، أحزاننا، أمانينا الكبيرة التي لا نعترف بها أمام الغرباء، دموعنا التي لا نذرفها سوى خلف أبواب موصدة. أجد نفسي أقتبس ثانية من روايتي تعبيراً ينطبق علي وهو أنني (إسفنجة) أمتص ما يمر بي من مواقف عابرة في هذه الحياة قد لا يهتم بها الآخرون لبساطتها وتكرارها، وأعصر عقلي بعد فترة أو في حينها على الأوراق الصفراء الملصقة أمامي هنا وهناك، قبل أن أتمكن من امتصاص المزيد.

■ الرواية تحمل عنوان (بنات الرياض).. كعنوان بدلالته الصاخبة والجاذبة للمتلقي الا تعتقدين ان العنوان قد يؤطر عوالم الرواية في اتجاه ما؟

- الرواية تتحدث عن أربع فتيات من الرياض، وعنوانها بسيط وملائم جداً لفكرتها ومحتواها. العنوان والشكل الخارجي الخارج عن المألوف للرواية قد يعطيان انطباعاً معيناً



عنها وأنا أحببت أن يدرك القارئ منذ البداية أنه بصدد قراءة نص أنثوي وحديث جداً، ولا بأس من أن يظن من يمسك بالرواية لأول مرة ظن السوء بها لاسمها اللافت وشكلها العصري، لكنني آمل من خلال مضمون الرواية الدونية لكل ما هو غير كلاسيكي من الكتب المطبوعة.

■ تقولين سوف يدرك القارئ انه (بصدد قراءة نص أنثوي وحديث جداً،) ماذا تعنين بالنص الانثوي.. وماذا يعني ان النص حديث جدا؟

- لنفترض أنه تم حجب اسم مؤلفة الكتاب عن القارئ، لن يشك أحد بعد قراءة الرواية بأنها قد كتبت بفكر وإحساس وأسلوب أنثى.. يصعب على الرجل مهما كان حجم تجاربه مع المرأة أن يوغل بداخلها وأن يفهم ويقدر عمق أحاسيسها ويصور مواطن القوة والضعف منها كما يمكنها أن تفعل هي. ومن ناحية الحداثة، فالتكنيك المستخدم في الكتابة والأفكار التي تناقشها الرواية وكذلك الأسلوب واللغة المستخدمان، جميعها تعكس ما نمر به أو يمر بنا من تطور على مختلف الأصعدة. رواية مثل (بنات الرياض).. وإن كانت عصرية في مظهرها، إلا أن هذا لا ينفي كلاسيكيتها في الأعماق.

■ تتميز نماذج الفتيات الاربع في الرواية بالديناميكة والشقاوة وايضا لديهن مكتسبات اجتماعية ومالية.. وخبرات حياتية قد تفوق اعمارهن. الا انه عندما تأتي لحظة التماس مع الرجل. نجد الارتباك مع العالم الاخر. هل الرواية تعالج مأزق الفتاة في تواصلها مع الرجل؟

- الرواية تطرح ولا تعالج، لأنني لم أنتهج أسلوب الوعظ والنصح فيها وإنما أثرت قضايا أراها من وجهة نظري الشخصية مهمة وحساسة في مجتمعنا ولا بد من الوقوف عندها والتفكير بجدية بعد أن كانت تعتبر طويلاً من الأمور المسلم بها. إحدى هذه القضايا هي تواصل الفتاة السعودية مع العالم من حولها سواء كان ممثلاً في مجتمع لا تنسجم معه أو صديقات من طوائف أخرى. بالنسبة لـ(معضلة) العلاقة فهي تشغل حيزاً كبيراً من حياة الفتاة خاصة في هذه السن، وهناك الكثير من الأحاديث والقصص التي نتداولها كفتيات يومياً ونناقشها على أكثر من الصعيد الشخصي.

■ شخصية (ام نوير) يمثل كاركتر المرأة المهزومة من الرجل. ومع هذا نجدها



هي الشخصية الحاضنة للفتيات الأربع. وهي التي تتفهم مأزق المرحلة التي تمر بتلك الفتيات. ايضا هل كانت قصدية في اختيارهذا النموذج من خارج المجتمع. بناء على ماتشير اليه جنسية ام نوير؟

- كي تتمكن امرأة تعاني من كل المشكلات التي تعاني منها أم نوير من العيش في مجتمع يرفضها كان يجب أن تكون على قدر كبير من الاستقلالية والثقة بالنفس وعدم الاكتراث بنظرة الآخرين لها، ومثل هذه الصفات -خاصة الأخيرة منها- يصعب توفرها في نموذج من داخل المجتمع، وقد يصعب توفرها في أم نوير نفسها لو كانت تعيش في مجتمعها الأصلي.

■ **الساردة التي استعانت بحكاية قائمة المراسلات البريدية لتتحايل في سرد حكايات الفتيات. هل هي كانت تمارس دور الحكواتي بشكل عصري. حيث يتوافق مع معطيات الحياة. مع ملاحظة ان الساردة تبث حكاياتها لشخصيات مجهولة. في هذه المسألة كيف رؤيتك لحضور هذا التكنيك الروائي؟**

- ألا ترى معي أنه قد حان الوقت ليعكس فن الرواية واقعنا المحلي المعاصر؟ حياتنا اليومية تعتمد على الإنترنت والرسائل الإلكترونية أصبحت الطريقة الأولى للتواصل، وبما أن روايتي تصور الواقع فقد ارتأيت استخدام الانترنت والإيميلات كعنصر أساسي فيها، وتكنيكي في الرواية يعتمد على عنصر التشويق بين الفصول (أو الرسائل) واستخدام أسلوب السرد القصصي بشكل عام مع إدراج تعليقات شخصية خارج السرد (مقدمات الإيميلات) وهذا ما وفرته لي تيمة الرسائل الإلكترونية. رغم صعوبة هذا التكنيك الذي ابتدعته لنفسي خاصة من ناحية تسلسل التواقيت الزمنية للأحداث بين إيميل وآخر مع أن كل إيميل يتعلق بشخصية مختلفة عما يليه، رغم هذا فقد استمتعت كثيراً بكتابة هذا العمل وأتمنى أن يصل إلى القراء بالشكل الصحيح.

■ **في كل (ايميل) تبعثه الساردة كانت تستعين باقتباسات مختلفة وتتداخل مع اعضاء (القروب/المجموعة) حول ردود افعالهم، كذلك كان تعليق الساردة يأتي طريفا وبعفوية وما ان تبدأ الحكاية حتى تعود الجدية في السرد. هذه اللعبة السردية كيف**



تصفين ملامحها في الرواية؟

- عنوان الرسالة أو الإيميل، والاقتباس، يحرضان القارئ ويهيئانه لمحور الرسالة، وقد يرغب القارئ بالعودة للاقتباس مرة أخرى بعد قراءة الإيميل. العنوان، ثم الاقتباس، ثم تعليق الساردة قبل أن تبدأ الحكاية، جميعها تخلق رتماً تصاعدياً في روح الرسالة لتبدو وكأنها عزف منفرد في مقطوعة طويلة.. هذه اللعبة التي صنعتها بأدواتي البسيطة جعلت من كتابة الرواية أمتع عمل قمت به في حياتي.. وحبي لهذه الرواية وما تناقشه من موضوعات تهمني كفتاة سعودية هو الذي دفعني لإتقان رسم الشخصيات المركبة والتركيز على التفاصيل الدقيقة للرواية والتي سأناقش بعضها معك لاحقاً.

مقدمات الرسائل جعلت القراء يسألون بعضهم بعضاً عما إذا كان أيهم قد حصل على إحدى هذه الرسائل حقيقة خلال السنة الماضية! فأنا كنت أتخيل ردة فعل القراء على الساردة بعد كل رسالة وأحاول أن أتفاعل مع هذا الخيال حتى أصل بنفسي إلى مرحلة التصديق! كما أن هذه المقدمات ساعدتني على إبراز وجهة نظري وتحليلاتي الشخصية لبعض المواقف والأمور والشخصيات والتي حاولت جاهدة تنحيتها أثناء سرد القصص حتى لا أتهم بالانحيازية وحتى لا أضلل القارئ أو أؤثر على رأيه في كل فتاة أو موقف.

■ **عندما نتأمل شخصيات الرواية نجدها تحمل التضاد. وليس هناك شخصية مطروحة كأنموذج. فالشخصيات ملامحها تحمل الايجابية والسلبية. فما مبرر غياب الشخصية النموذج في الرواية؟**

- هذا أحد التفاصيل التي حاولت مراعاتها أثناء الكتابة، ولم أكن أدري أن الكتابة نفسها تستدرج القارئ لأن يؤطر أبطال عمله ضمن إطاري السلبية أو الإيجابية.. فقد لاحظت أنني أندفع أحياناً للتركيز على إيجابية إحدى الشخصيات حتى أفاجأ بها وقد بدت (مصطنعة)، فأقوم بالمراجعة والحذف والغوص في طبيعة الشخصية لأتمكن من تصوير الموقف بإتقان أكبر ودون إبراز الشخصية على أنها نموذج بعيد عن الواقعية، فالتضاد ضمن الشخصية الواحدة موجود بداخل كل فرد منا، والتضاد بين الأشياء يساعد على لفت انتباه



القارئ ليفكر فيما يقرؤه بمنطقية أكثر.

■ **شخصية (ميس) التي كانت تهتم بالابراج وتبدو ذات تفكير عقلاني. هي الوحيدة من الفتيات الأربع التي استطاعت ان تكون علاقتها ايجابية وتجد النجاح في حياتها الزوجية. هل تؤكد الرواية ان المناخ المحلي لا يطرح العاطفة كمبرر لنجاح الحياة الزوجية؟**

- نعم.. للأسف إن المناخ المحلي لا يطرح العاطفة كمبرر للحياة الزوجية، حتى أننا كفتيات، ومع أننا نحلم بالحب ونناقشه بلا ملل أو انقطاع، إلا أننا صراحة لا نتوقع الكثير بشكل عام على صعيد العاطفة. الفتاة السعودية تحلم بنوع خاص من الحب يناسبها، حب طاهر يملأ قلبها وينتهي سريعاً بالزواج ويستمر مدى الحياة، لكنها تصطدم بواقع قاسٍ يفصل باستمرار ما بين الحب والزواج، ويضع للزواج شروطاً أهمها التوافق الاجتماعي والمادي وموافقة الأهل، مع إهمال الحب جزئياً وفي أغلب الأحيان كلياً. لكن ميس كانت محظوظة بالحصول على كليهما معاً، والمبرر لذلك وفق معطيات الرواية كان تفكيرها العقلاني قبل كل شيء، وتعاطيها مع حبها بحنكة وتدبير دون اندفاع كبقية صديقاتها، كما أن تربية نزار وطبيعة البيئة التي نشأ فيها (البيئة الحجازية) أرق من بيئة بقية الأبطال (النجدية الصحراوية!).

■ **نماذج الشباب في الرواية يتم تجميلهم في البدايات بالثقافة بالتعليم العالي وبالوسامة كفراس، راشد، فيصل. ولكن وبعد ان يتم التوغل في اعماقهم يتم تجريدهم من كل المحسنات التي تزينوا بها في البدايات. ماذا يعني هذا الفضح المتأخر لنماذج الشباب في الرواية؟**

- الصديقات الأربع وغيرهن يقعن دائماً في مصيدة الانطباعات الأولى، نظراً للظروف الصعبة التي تغلف تعاطيهن مع الجنس الآخر. في لقاءاتنا، نتحدث نحن البنات عن الشباب بحماس وأمل طاغيين في بداية الأمر، ثم نحولهم بأنفسنا إلى مخلوقات بديعة خالية من كل النواقص والعيوب، ثم نشرع في تناول أخطائهم التي كنا لا نلتفت إليها قبل ذلك، وفي النهاية



تناقش سلبياتهم أو إيجابياتهم التي تنتهي بها العلاقة.

■ **الحب بحالته المحلية نجده حاضرًا في الرواية بكل طقوسه. وبذات الرتم الشبابي الذي يتم تداوله على مستوى الجيل الحالي. هل نقول إن الرواية رصدت الطقس العاطفي بكل تفاصليه. وهو يعد انقلابا على الطرح الروائي في روايات محلية اخرى كانت تجلب طقسا مستعارا للنموذج العاطفي؟**

- نجد الحب حاضراً بقوة في كلمات أغانينا، على أوراق محاضراتنا، في رسائل هواتفنا النقالة، في أحاديثنا اليومية، وعلى رأس قائمة همومنا وأحلامنا، فلم نجده غامضاً ومهمشاً في رواياتنا؟ (بنات الرياض) رسائل حب (منهن) (إليهم).. توصل للقارئ، والزوج والأخ والأب مشاعر(هن) التي قد لا يعرفون عنها شيئاً، وطقوس الحب المحلية التي نراها حولنا كافية بل أكثر من كافية لتصوير الحب المحلي على حقيقته، دون الحاجة للاستعانة بطقوس غريبة لا نقوم بممارستها في مجتمعنا.

■ **كان بناء الشخصيات متقنا جدا. وهناك اشارات ومواقف تسند هذه التفاصيل. فنلاحظ مثلا (سديم) عندما كانت تكتب في مذكراتها خواطرها النثرية كانت تكتب بمستوى كتابي ضعيف. وعندما كانت قمرة تظهر عجزها في مواجهة بلل طفلها الرضيع كانت ايضا تلك اللقطة تشي بضعفها... قمرة كانت النموذج الاكثر ضعفا في الصديقات الأربع. بينما كانت شخصية ميشيل تقترب من شخصية سديم. وان كانت سديم حظيت بمساحة كبرى في السرد. هل تحدثينا كيف تم رصد هذه التفاصيل في بناء الشخصية.. وبين ضعف قمرة وتماثل شخصية سديم وميشيل. كيف كان انحيازك لتلك الشخصيات؟**

- دقة ملاحظتك يا طامي تثلج الصدر. سديم كانت فتاة متعادلة نفسياً، صدمتها في حبها الأول جعلتها تدمن الوحدة والبكاء والأغاني الحزينة، ثم جاء الحب الثاني الذي كان أكبر مما يسعه قلبها فألفت نفسها تفرغ مشاعرها لأول مرة على الورق في خواطر نثرية وأبيات شعرية غير موزونة من أجل أن يقرأها فراس وحده. بينما كانت قمرة قريبة من شخصية سديم من الداخل إلا أنها كانت تعاني من ظروفها القاسية ومن عجزها على التمرد على هذه الظروف، بعكس ميشيل المتمردة على كل شيء من حولها، ولميس التي ساعدتها



الظروف على تحقيق ما تريد بلا خسائر كخسائر صديقاتها. وأنا ككاتبة الرواية، أعشق هؤلاء الفتيات الأربع بكل ما فيهن من تناقضات وبكل ما يشبهنني به من تفاصيل صغيرة، وأنحاز بداخلي رغماً عني لكل واحدة منهن أثناء سردي لقصتها.

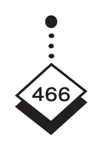
■ **الصديقات الاربع اللاتي ينتمين الى الطبقة المخملية، اذا ما نزعنا عنهن قشرة المال والوجاهة الاجتماعية، نجدهن يتساوين مع بقية البنات اللاتي في ذات السن. فالطبقة المخملية في المجتمع لم تؤسس لها بعد طقسا يتشابه مع طقوس الطبقات المخملية في دول اخرى. اليس من الاجدى ان تكون صياغة نموذج الصديقات الأربع بدون تأطيرها في طبقة اجتماعية محددة؟**

- البعض يقول إن الفئة التي تحدثت عنها لا تمثل سوى ٥ أو ١٠٪ من بنات الرياض، والبعض الآخر مثلك يا طامي يقول إن الصديقات الأربع يتساوين مع بقية البنات في ذلك السن، وأنا أرى من حقي الدستوري أن أكتب عملي الروائي الأول عن فئة أستطيع التعبير عنها بشفافية والغوص في نفسية أفرادها وتحليل شخصياتهم، فالأدب كما كتبت لي صديقتي في سجل الزوار بموقعي، يبدأ بالخصوص وينتهي بالعموم، بعكس جميع العلوم الأخرى التي تبدأ بالعموميات وتنتهي بالتخصص.

■ **الحوار اتكأ على اكثر من لهجة. وعلى مستويات متعددة. هذا التباين بين اللهجات كيف تم اتقانه الى هذا المستوى. حيث نجد لميس وهي تتحدث بلهجة مغايرة تماما للهجات صديقاتها الثلاث؟**

- أنا من أنصار الحوار في الروايات، خاصة إذا كانت الرواية تعتمد على الحدث وليس على اللغة الشعرية. من هنا فكرت أن أطوع اللهجات المحلية المختلفة لإيصال بعض المعاني للقارئ، فمن يقرأ حواراً بين الفتيات الأربع يدرك أيهن المتحدثة من خلال لهجتها ودون أن أضطر إلى ذكر اسمها، كذلك أردت أن أبين أن الاختلافات ما زالت موجودة حتى ضمن الفتيات اللاتي نشأن في نفس المنطقة منذ الصغر، فترى قمرة على سبيل المثال تتحدث مع صديقاتها بلهجة (أقل قصيمية) من تلك التي تتحدث بها مع والدتها أو مع راشد.

■ **طارق الذي يظهر في مساحة محدودة من الرواية. الا انه وعلى طريقة الممثلين**



الموهوبين الذين يظهرون في الفيلم للقطة واحدة وينغرس حضورهم في ذاكرة المشاهد. وذلك عندما يبدأ في سرد حكايته مع سديم. ذلك المشهد كان مكتوبا بحب. وبرؤية سينمائية. هل تحدثيننا عن ذلك المشهد وكيف تمت كتابته؟

- لم أتوقع كل هذا الحب والتعاطف مع طارق من خلال ذلك المشهد القصير من الرواية، ولكن يبدو أن بطل الظهور الواحد سيحصل على مساحات وأدوار أكبر في الأعمال القادمة! أردت في هذا المشهد إبراز حقيقة مؤلمة وهي أن طيبة الشخص وأخلاقه العالية لا تكفلان له السعادة والحصول على الحب، فرغم هيام طارق بسديم ونضجه في التعاطي مع ماضيها، إلا أن قلبها ظل ملكاً لمن هو أقل منه بكثير نضجاً ونبلاً وشهامة. من ناحية أخرى، هذا المشهد قد يحدث في حياة أية فتاة بشكل أو بآخر، فالفتاة على عكس الشاب قد تجد نفسها فجأة مطالبة باتخاذ قرار يتوقف عليه مصيرها دون أن تكون قد خططت له سابقاً، ومن هذه القرارات المفاجئة ما يتم حين يتقدم شاب غريب لطلب يد الفتاة. بدون مقدمات، تجري الأحداث متسارعة من حول الفتاة التي تطالب بأن تقف بعيداً متفرجة ببرود حتى يأتي دورها في نهاية المشهد، مع أنها كانت حتى وقت قريب تفكر في أمور بعيدة كل البعد عن هذا القرار، لكنها طريقة التعاطي مع الفتاة على أنها متلقية دوماً لا بادئة بالفعل.

المصدر:

جريدة اليوم: ٢٠٠٥/٩/٢٥م العدد ١١٧٩٠



فهد المصبح في أول حوار عن روايته (الأوصياء):

هاجسي في كتابة (الأوصياء) توثيق الأماكن والأحداث والعادات بتدوينها في رواية مكانية

■ **عنوان الرواية يحمل الأوصياء وقد نفهم من سياق السرد.. أن فعل الوصاية يتجه نحو شخصية (شبيب) الذي يمثل الفرد الضائع في تلك الحارة والجميع يحاول أن يفرض وصايته على هذا الكائن المعذّب. لكن لم أجد وصاية يمارسها أهالي الحارة على شبيب. فهو كائن مستقل يختار خياراته بحرية.. فكيف تفسر لنا دلالة العنوان في الرواية ؟**

- في مثل هذا المجتمع تنشأ الوصاية وتبرز قبضة الأوصياء ومن يتمرد عليها لا يجد أمامه إلا النبذ والتهميش في أهون الأحوال وإلا قد يتعرض لما هو أكثر وتستمر الوصاية على المجتمع برمته إلى ما لا نهاية له فمن نجا من المحسوسة كانت له الخفية بالمرصاد ولا شك أن الجهل منبت خصب للوصاية وداعم قوي للأوصياء، وشبيب كان يريد أن يكون صاحب وصاية فلم يجد إلا قلب منور الذي تعذب وعذب به.

■ **الرواية أعادت لنا نكهة الحارة.. وقدمت أطيافها دون تجميل. وإن كان خلق الحارة الروائية يحتاج مخيلا سرديًا يستطيع تقديم شخوص لهم أدوارهم المتعددة نجد أن روايتك تحمل هذه التعددية. ولكن هؤلاء الشخوص لم يستمروا طويلا. فجاء مرض الطاعون ليقوم بالقضاء على اغلب تلك الشخصيات. هل كان الموت الجماعي لتلك الشخصيات حيلة سردية.. ليستفرد شبيب وشخصيات محدودة بمساحة السرد ؟**

- بالفعل الشخوص في الرواية أقلقتني كثيرا حين تظهر بقوة على السطح مغيبة دور



شبيب فعمدت إلى إضعافها بما استطعت ورغم الموت بالوباء إلا أن بعضها وأقواها صمد حتى نهاية الرواية ولكل واحد منهم شخصية مستقلة تقوم برواية منفردة كرشيد شيخ الحمّارة وساري صديق شبيب لكنني جعلت شبيب بطل الرواية مرتبطًا بالمكان وهو حارة الفراوي، أما الشخوص فجعلتها مرتبطة به.

■ إن أخذت الرواية في بدايات أحداثها ملامح الأسطرة وذلك في حكاية الحفرة التي تم ردمها.. إلا أن الأحداث بعد ذلك ارتدت إلى حالتها الطبيعية.. وتجرد شبيب من إيحاء أنه مخلوق أسطوري إلى فتى يعيش عذابات الفقد. هذا التباين في مسار الأحداث كيف تنظر إليه؟

- لم تكن الأسطورة هاجسي في يوم ما والحفرة رسخت أسطورتها في الأذهان قبل كل شيء واتيت أنا لنبشه بشيء من التخوف والحذر، والعمل في نظري الذي يقوم على الأسطورة هو فاقد لعنصر الشد والتشويق الطبيعي فيعمد الكاتب اليها ليخرج العمل بشخوص اسطورية تبعد كثيرا عن الواقع لتزين واقعا لن تجده إلا في الأحلام أو الكتب القديمة.

■ شبيب الشخصية المحورية في الرواية منهك بعذابات الفقد.. وتم ضخ ملامح من الكرامات في حضوره السردي.. أيضا هو مستجلب من اطياف سردية بائدة أو حتى شخصيات لها حضورها التاريخي. هذه الشخصية بكل عذاباتها أخذتنا إلى حالة من التعلق الوجداني. يهمني أن تتحدث كيف تم بناء هذه الشخصية ؟

- شخوص الرواية حقيقية في زمن مر ليس بالضرورة تعايشها في وقت واحد وهناك البعض منها لا يزال على قيد الحياة، والشخوص أوجدت أمامي مشكلة في الأسماء فغيرتها بعد أن أخذت مني جهدا وأصابتني بعنت أخر الرواية فترة طويلة وشبيب الشخصية المحورية عكسها تماما بنيته من الخيال في واقع ليس غريبا عنه ليبقى بعيدا عن المساءلة.

■ إذا ما تم تجاوز شخصية (أم شبيب) وبحضورها الهامشي و التي اختطفها الموت مبكرا.. لا نجد شخصية نسائية في الرواية سوى شخصية (منّور). في تصوري هذا يخلق حالة من عدم التوازن في أحداث الرواية.. هل تجد الاستكفاء بشخصية نسائية واحدة



أمرًا مناسبًا لعوالم روايتك ؟

– لا يشترط في العمل الروائي أن يتساوى عدد النساء بالرجال والأحداث قد تكتفي بشخصية واحدة وبالنسبة للأوصياء هناك أكثر من شخصية نسائية قد لا يلحظها القارئ لكنها موجودة تؤدي دورها حسب ما هو متاح لها في ذلك المجتمع فمثلا هناك زوجة الدهان وزوجة حمدان الدوش التي انتحرت وأخت بوعامر ومحبوبة مرعب الديك شاعر الحارة وزوجة جاره بوراشد وزوجة ساري البدوية وأمه وأم إمام المسجد البوديري وزوجة المطوع معلم الصبيان ونسوة الحارة لكنهن لا يظهرن بجلاء على الساحة بحكم المجتمع وتقاليده لذا لا أجد خللا في ذلك.

■ **شخصية منور تستعيد دور امرأة العزيز.. وفي ظل تمنع (شبيب) الشخصية الغاوية وذلك قبل أن يهلك عشقا. هذا النموذج الأنثوي الغاوي ليس مبتكرا.. ولكن وإن كان لها مساحتها السردية.. إلا أنها لم تستنطق بما يكفي.. هل ترى الأمر كذلك ؟**

– منور ربما لم تستنطق نعم ولكنها خلفت للقارئ أسئلة ربما يقوم هو ببلورتها على لسانه مما لم تقله منور رغم أنها قالت لنا بما يكفي بجرأة وتحد للرجال الذين غدروا بها وأرادوها للمتعة.

■ **عيسى زوج منور لا أجده طيبا تماما. لم يكن بتلك السذاجة ولم يكن حرصه على استضافة شبيب وادعاؤه بأن شفقته عليه من اجل مساعدته في الحقل. عيسى كان يتواطأ على ما يحدث في منزله. هل تمرير هذا الإيحاء بتواطئه صحيح؟**

– لا أبدًا ليس عيسى متواطئًا لفعل شائن إنما قد يكون ولعه بالذرية أتاح لشبيب أن يبين هكذا معه وكان ينوي أن يزوجه بعدما يتخذه ابنًا له لحرمانه من الذرية وهي أحلام وردية لعجوز فاته كل شيء ولم يبق أمامه إلا شبيب ومن الشائع في مثل تلك المجتمعات أن المنحرفة أو من تعرضت حياتها لقصة أو حدث مريب أن يستر عليها بتزويجها من رجل لا تقبل عليه النساء لكبر سنه وهو تصرف اخرق إذ قد يؤدي إلى ما هو أعظم لكن الأحداث تسجل أن



البيت يصلح بطريقة ما وكثيرًا ما تؤوب المرأة إلى رشدها وتقنع بما قسم لها.

■ **بما أن زمن الرواية زمن بعيد.. نجد السارد يتصيد الفرص ليدون بعضًا من ملامح طقوس المجتمع الأحسائي في تلك الفترة. هل كان لديك هاجس ما في تأريخ تلك المرحلة في حالتها الاجتماعية في نصك الروائي ؟**

- ربما يكون هذا الهاجس هو الدافع الأكبر للرواية فكنت أريد توثيق تلك الأماكن والأحداث والعادات بنقلها من الذاكرة الشفهية إلى التدوين على الورق فكان ذلك، أردت أن أدون الاحساء بما عرفت وتشتهر به من النخيل والعيون والأسواق وبعض الطقوس كلعبة الزار والعراك بين الحمير أيام العيد وأظن أن بالي مرتاح أكثر من السابق بعد توثيقها في رواية مكانية في المقام الأول بشخوص عبرت بذاكرة مفقودة وجهل عام في الغالب.

■ **قدمت لنا الرواية شخصية (ساري) الذي يحمل مرجعيته في اللون. هو نموذج مختلف عما هو في ميمونة وجاهلية. لم يكن لساري مشكلة مع اللون لم يحمل عبئا لهذه المسألة.. هذا التصالح من (ساري) مع اللون هل يحمل دلالة ما ؟**

- ساري الأسمر النحيل وقف اللون ضده في زواجه لكنه وفق في فتاة من البادية وقسماته جميلة رغم سماره، وظروفه وجدت في زمن الفقر والفاقة وندرة الأعمال وشح القرش كانت آماله في زوجه تستره ويسكن عندها في زمن مليء بكل شيء إلا الخبث.

■ **إن كانت شخصيات الحارة تعاملت مع وباء الطاعون بالبكاء والذهول من فواجع الموت.. نجد شخصية (أبو علي) تأخذ ردة فعل مغايرة بالضحك القاتل. هذه الشخصية محببة هل تشعر بأن أسلوبها في الضحك والتعاطي مع الأحزان بتلك البلادة يحمل ترميزًا ما ؟**

- بوعلي شخصية هامشية في الحياة مع أن البيوت تذكره في سمرها وأحاديثها، شخصية فيها من اللطف والبراءة حد الإشفاق عليها لولا تلك الضحكات المتشنجة التي تصدر منه فتميت من حوله ضحكًا وكثيرًا ما يقلدونه فقط ليضحكوا ويحسبونه صندوقًا من الضحك



العميق المدمع للعيون والمؤلم للأمعاء وهو ليس بليدًا بل بسيط حد السذاجة ومطحون بهموم وأحزان لم تفلح في أفول شمس الضحك عنه.

■ **أعرف أن إصدار الرواية صاحبه تردد وهواجس بعدم نشر الرواية.. وأعرف أنك عشت مع أبطال الرواية في علاقة حميمية إلى درجة الالتقاء بها في الحلم. الآن كيف ترصد انطباعك عن تلك الشخصيات بعد أن صارت الرواية في متناول يد المتلقي ؟**

عشت مع شخوص الرواية حياة طويلة حتى ملوا هم من ترددي في نشر الرواية كانت لقاءاتي بهم رواية أخرى كدت أزج بها في الرواية لولا خوفي من تأخر العمل أكثر كانت حياة فيها من المرح والترح والحزن والسعادة كانوا أحيانا يخيفونني عندما ألمسهم بشغبهم أو أحادثهم شفاها وسيبقى حق كل واحد محفوظًا في ذاكرتي ودفاتري لعله يظهر ذات يوم في عمل آخر ربما مستقل عن الأوصياء.

كنت في البدء ألعب معهم لعبة السرد وتحولت إلى أسر وانتظار ظهورهم ومحادثتهم عدا البطل شبيب الذي علاقتي به فنية صرفة ولم تكن فيها حميمية لأنه اقرب إلى الخيال من الواقع وهو ما قصدته أن لا يلحظ احد ممن عاش أو عرف المكان أن يشير إليه أو يعرفه من بين أبناء الحارة ومنور أقوى الشخصيات عندي اعرفها جيدا واعرف قوتها وألغازها التي لا تنتهي وعندما يقرأ المتلقي العمل سيشهد بتجرد على مدى نجاحي في إبرازهم أو فشلي وكلا الأمرين لا أكترث له كثيرًا بعدما شبعت حد الثمالة من شخوصي وتعرفت عليهم في الواقع والحلم، والحكواتي بوتركي سيجمعهم في عمل آخر سأكتبه وهو يروي حكاية الحارة بطريقته الخاصة فإلى ذلك الحين سأستمتع من أسر الرواية الذي كبلني سنين طويلة.؟ ولن أنسى الإخوة الذين ساعدوني في ظهور العمل أن اشكرهم واخص بالشكر الروائي محمد المزيني.

المصدر:

جريدة الرياض :



عبدالحليم البراك:

عمر الشيطان ليس عملاً تجريدياً محض

وليس واقعياً وهو من رحم ثقافي

■ **عمر الشيطان هذا هو عنوان الرواية، أن يقترن اسم الشيطان باسم عمر، هل هو من باب العنوان التسويقي، وهل ستجد أن هذا سيشكل عبئاً على النص بحيث إن القارئ سيفتش عن الشيطان في سيرة عمر. كيف ترى هذه المسألة؟**

- لا أشعر بأني في منأى عن الإثارة في العنوان، الذي هو جزء من رسالتي ككاتب، ولا أشعر أيضاً بأنني أحمّل العنوان أكثر مما يحتمله فأضغط على النص بعنوان أكبر حجماً من الرواية ذاتها، فالقارئ موعود ب سيرة مبعثرة لشيطان يراه الناس وليس بشيطان يملك كل الخصائص الشيطانية بلا حد، فالقصة تبدأ بعَلم، هو: عمر، وتخالطه نزعة شيطانية، وأي إسقاط من ثقافة القارئ الشخصية على النص أو على العنوان ليس من مسؤوليتي ككاتب!! في رأيي دوماً بأن القارئ ليس ساذجاً بأن يستسلم في أول وهلة لعنوان فيختصر فيه كل الأشياء التي يعتقدها ؛ في لحظات وقبل أن يقرأ أيضاً!!. ولا أظن أني سأترك القارئ يشاهد عنواناً تقليدياً وفي وسعي أن أثيره أكثر وأكثر! وإن توافرت عناصر الإثارة في العنوان فلا أعتقد أن عناصر الإثارة تختفي أيضاً في النص فهو يحمل الدهشة في الأحداث التي تتصل لعمر الشيطان بطرف كما أنني لا أعتقد أن العنوان سيشكل عبئاً على النص، لعدم وجود صورة نمطية للشيطان متفق عليها تجعلني في رهان حول تلك الصورة وأن أي شذوذ عنها يعني أني أقع في مزلق الشكلية في العنوان، بل إن هناك تعددية للشيطان والشيطنة وأعمالها



تجعل العنوان يتوافق بطريقة موفقة مع النص إن لم يستسلم القارئ لتلك الصورة، ولهذا أرى أن أي صورة نمطية سابقة للشيطان هي من صنع القارئ. وهنا أشير بأن على القارئ أن يفتش عن كل شيء في النص بما في ذلك تلك الأشياء وكل ما يمكن أن يتخيله دون تحميل النصوص أكثر مما تحتمل!

■ **بينما القارئ يفتش عن أحداث مهمة في الرواية فلا يجد سوى فلاشات تضيء شيئًا من سيرة هذا الشاب، هذا الاختزال قد يجعل شيطنة عمر غير مكتملة تمامًا أليس كذلك؟**

– يجب أن تأخذ الأمر بطريقة فنية للنص قبل أن تأخذها بطريقة تذوقية، فالفلاشات السريعة التي تضيء سيرة عمر كما تقول هي تعطي في النهاية صورة واضحة المعالم لكل ما يجب أن يعرفه القارئ عن عمر الشيطان وسيرته وهي الجوانب المرحلية والمفصلية في حياة عمر وهي – أيضاً – التقنية النصية التي أعتمدها للوصول لحياة عمر بعيداً عن التفاصيل لأشياء مرتبطة بمرحلية بسيطة وتقليدية. ولا أظن أن الكاتب سيطوع آلته النصية للطريقة التقليدية من أجل أن يضيف التفاصيل غير المهمة وهي ما تشبه سد الفراغات في حياة الناس وليس مجبراً أيضاً أن تكون السيرة هي عبارة عن مراحل تقليدية بالعمر أو بمراحل الحياة المختلفة ما دام الحدث هو المرحلة التي يتكئ عليها الناس!

وأيضاً، ثمة جوانب مظلمة ومضيئة في حياة عمر، وهي سيرة مبعثرة كل هذا شكل حياة عمر، نعم هي فلاشات تضيء سيرة عمر، لكن يمكن أن ترسم حياته بوضوح، ويمكنك بعد كل هذا أن تتوقع أن أي حادثة قد يكون عمر طرفاً فيها وتتنبأ فيها ماذا سيفعل عمر، يحق لأي أحد بعد كل هذه الفلاشات المركزة جداً حول عمر، أن تعرف عمر جيداُ لو رأيته في طريقك أو بجوار سيارتك أو في عملك! ودعني أضيف أيضاً عن أمر مهم: لاتوجد أحداث هامشية في حياة إنسان إن كان التقويم إنسانيًا محضًا، فكل إنسان رغم أشيائه البسيطة إلا أنها مهمة في نظره، وفي نظرتي الكتابية.

■ **أن تتقاطع مع رواية العطر وكذلك مع رواية الطين في شخصية صالح التركي وابنه الهلامي في طين عبده خال والذي رضع من ماعز هو الآخر، هذه التقاطعات كيف تراها؟**

– وأضف إلى تساؤلك: أني أتقاطع أيضاً مع أبو شلاخ البرمائي وربما أتقاطع مع غيرهم:



لكن أود أن أقول بأن العطر وأبو شلاخ البرمائي قد قرأتهما بعد أن فرغت من عملي، أما «الطين» لعبده خال فلم أتشرف بعد بقرءاتها وإن كنت سأفعل قريباً، لكن يمكنني أن أوضح: أن ثقافة إبدال حليب الماعز بحليب الأم ثقافة إنسانية سائدة وعامة لجميع المجتمعات بلا استثناء ولا يمكن احتكارها إقليمياً وفنياً على شخوص أو أقاليم، فإن كان صاحبا «أبو شلاخ البرمائي» و«الطين» لم يتأثرا بالعطر - وهذا مؤكد - فيمكنني أن أقول عن نفسي الشيء ذاته، ولعل أبرز هذا التقاطع فيما قرأته منهن هو: أن الثقافة الإنسانية واحدة وأن صراع الحياة يكاد يكون متشابهًا وأن الفرصة بالحياة تصبح واحدة عندما يكون الحليب لا مصدر له إلا ماعز نحيلة!.

■ **برغم حشد الكثير من الصفات السيئة بعمر الشخصيات، إلا أن الكثير من القراء لم يشعر بكراهية تجاه الشخصية، بماذا تفسر هذا التعاطف مع عمر الشيطان؟**

- هناك مَن كرِه عمر، وشعر بأنه رجل نزق لا يستحق أن يعيش، وآخرون تعاطفوا معه ولم يشعروا بشيء سيئ، ويتضح أن هناك خلافا حول عمر وشخصيته، هذا ما شعرت به، كل هذا بالتأكيد يصب في مصلحة العمل الذي أصبح عمر من خلاله مصدر خلاف بين القراء شخصياً: غير متعاطف مع عمر!

■ **في نهاية الرواية وجدناك تزجي الشكر لكل الأسماء والأحداث والأشياء التي ألهمت العمل، هذا الشكر ما هي دلالته وبماذا تفسره؟**

- النص هو من رحم ثقافتي، وهو نتاج تلك الأشياء التي تأتي كقدر محموم أو هبة الله التي نفرح بها، تلك الأحداث التي تتكرر كل يوم وتلك الأحداث التي تحدث مرة واحدة، وتلك الشخوص التي تمر علينا كل يوم، والشخوص النادرة التي لا تمر إلا مرة واحدة ؛ كل هذه الأشياء هي مادة خام للعمل، والكاتب ليس ناصّاً تجريدياً في معزل عن هواء بيته وحضور أسرته أو عن ضجيج نافذته المشرعة أو عن شارعه المكتظ، أو عن صراخ جاره وأطفال حيه!عمر الشيطان ليس عملاً تجريدياً محضاً وليس واقعياً أيضاً إنه خليط بين الحلم اللذيذ واليقظة البغيضة يمكنني اختصار الدلالة أيضاً بأنه شكر للحياة التي تمنحنا مادة ننحت



منها فناً يكدر صفونا حيناً ويعيد لنا فرحنا حيناً آخر.

■ **توفيق كان يحمل بذرة الدهشة في الرواية لكنه اختفى تماما، لماذا تغييب هذه الشخصية المهمة من أحداث الرواية؟**

- توفيق ككل الشخوص الأخرى، جاءت لتكوّن عمر الشيطان وسيرته، كيف جاء عمر وكيف ولد وكيف ظهر، ولم تكن هناك شخصية واحدة يمكن أن تتغلب على شخصية عمر في حضورها سواء كان توفيق أو غيره، ربما والد عمر كان مادة وأم عمر كانت مادة أيضاً وبعض أصدقاء توفيق مادة خصبة أحياناً تحتاج لمزيد من الضوء لكن الضوء كل الضوء يتلاشى في حضرة «عمر» الذي يسرق أشياء الناس منهم حتى الأضواء والأحداث ويجيرها لشخصه!

■ **برغم أنك تحترف كتابة القصة إلا أنك بدأت بإصدار عمل روائي، ما السر في أن تبادر إلى طباعة الرواية وتؤجل إصدار المجموعة القصصية؟**

- الزمن هو زمن الرواية، ولا أكتمك أني أميل للنشر الروائي أولاً، إذ إن المتبع في النشر القصصي أولاً ثم الروائي ليس إلا تنميطاً للنشر بلا مبرر يذكر، بل هو تقعيد لما هو معتاد ولا أرى نفسي مجبراً على هذه الشكلية ما دام في الأمر متسع، خاصة أن العمل الروائي يدعم المجموعة القصصية لاحقاً والعكس غير صحيح. ورغم أن مجموعتين قصصيتين جاهزتان للطباعة منذ مدة إلا أن ثمة ما دفعني للإصدار الروائي أولاً.



سمر المقرن في حوار عن روايتها (نساء المنكر):

ليس بالضرورة لأني أعمل صحافية، أن تكون شخصية الصحافية في الرواية من الشخصيات الأساسية

■ **عنوان الرواية بقدر ماهو صاخب وتسويقي من الدرجة الأولى. إلا أنه يؤطر عوالم الرواية تجاه زاوية ضيقة جدًا. هل كتبت الرواية تحت سطوة هذا العنوان ؟**

- أشغلني العنوان أثناء كتابتي للرواية فقررت أن أختار لها اسمًا مؤقتًا فقد كان من الصعب بالنسبة لي أن أكتب شيئا بلا عنوان خصوصا بعد أن تجسدت وتشكلت القصة، فأسميتها «لعبة عقلية»، كهوية داخلية لها بيني وبين الرواية. لكنني عندما أرسلتها إلى دار الساقي أرسلتها بلا عنوان وبعد أن وصلتني موافقتهم لطباعة الرواية طلبوا مني عنوانا لها فطلبت منهم بعض الوقت لأفكر بعنوان يعطي روايتي هويتها الحقيقية ويمثلها بشكل كامل وليس كما تقول أنه أخذها إلى زاوية ضيقة جدًا.. فكرت بضرورة إيراد كلمة «المنكر» في العنوان، وأرسلت الاسم للساقي ورحبوا به، بعد ذلك استشرت أحد الأشخاص وهو بمثابة والدي أو لأقل أخي الأكبر فنصحني بعدم تسميتها بهذا الاسم لأنه قد يدخلني في... إشكاليات، ولأني اخترت هذا الاسم بحسن نية رفضت بعدها الخوض بمثل هذه الأمور فعدت لنفسي وطرأ إلى ذهني عنوان «نساء المنكر» وأرسلته مباشرة عبر الإيميل للساقي دون استشارة أحد، وتم اعتماده. وهذه قصة العنوان بكل التفاصيل.

■ **في السطر الأول من الرواية نجد (سارة) تفاخر بأنانياتها. هذه المفاخرة لم تستمر طويلاً لنجدها تغرق عاطفيًا تحت سطوة رئيف. صياغة هذا الغرق العاطفي لسارة هل**



هو نتاج لتميز رئيف أم أن الاحتياج قادها إلى التوهم بأنها تعيش عاطفة مختلفة ؟

- الاحتياج العاطفي فطرة لم يختص بها الإنسان وحده، فحتى الحيوانات والنباتات تحتاج إلى العاطفة. المرأة والرجل كلاهما بحاجة للعاطفة هذا الاحتياج قد يقود الإنسان في بعض الأحيان إلى تفريغ هذه الشحنات في غير محلها. المرأة قد تحتاج للعاطفة أكثر نظرا لتركيبتها الأكثر رقة من الرجل، وهي الأكثر تعرضًا للوقوع في الخطأ واختيار الشخص الخطأ. سارة هي ضحية مجتمع ذكوري بقيت معلقة على ذمة رجل لا تريده، كل الظروف حولها جعلتها تبحث عن شخص تمنحه تلك الكمية المرعبة من العاطفة.

■ **رغم أن الرواية تتجه الى كشف معاناة نساء صادفتهن الأخطاء أو أن الأخطاء ألصقت بهن. إلا أن تلك المكاشفة السردية لم تأخذ عمقها لم تكن هناك مجادلة لأطياف الأخطاء التي تحدث. بقدر ما كانت هناك رؤى جاهزة تم إلباسها شخصيات الرواية؟**

- هذه وجهة نظرك الشخصية وأحترمها، ولا تنس أنها تجربتي الأولى في عالم الرواية وأنا واثقة أن التجربة الثانية ستكون أكثر عمقًا.

■ **في حجم الرواية الصغير. نجد الساردة ضخت العديد من الحكايات. تلك الحكايات كانت تحتاج مساحة سردية لتصبح حاضرة بعمق في النص. هل كانت ذاكرتك ممتلئة بتلك الحكايات وهل لأنه العمل الأول. جاءت هذه الرغبة في تدوين كل تلك الحكايات برغم أن بعضها لم يكن النص بحاجة إليها. كانت حكاية واحدة عميقة تكفي لتمنح النص خصوصيته ؟**

- أختلف معك، لأن التنويع يعطي متعة وتشويقاً للرواية في حين أن إيقافها على شخص واحد قد يجعل القارئ يشعر بالملل. إضافة إلى أن الكتابة قدرات واستحضار الكاتب أو الكاتبة للتعددية التي تدخل في أعماق المجتمع هو فن مطلوب وأعتقد أني نجحت فيه.

■ **التنويع ليس مطلبًا روائيًا على الإطلاق. الحفر في أعماق شخصية روائية هو أفضل بكثير من الشتات الذي نرصده في نساء المنكر. كانت الإشارات السريعة لتلك**



الشخصيات تخلق من كائنات روائية باهتة أليس كذلك ؟

- بتصوري (لا)، فالتنويع يمنح الرواية الحيوية ويُشعر القارئ بأنه يعيش مع هذا الكتاب داخل حياة وصورة متنوعة متكاملة وليست أحادية كما هو في الأسلوب القديم الذي مل منه الناس.

■ **برغم رشاقة العبارة في الرواية.. إلا أننا نلحظ ارتفاع منسوب المباشرة والخطابية. كانت هناك الكثير من العبارات تدخل السرد في نفق النضالية الجاهزة. هذا الأسلوب وضع الرواية في تجاه الحالة الحقوقية التي تطمس فنية النص ؟**

- الكاتب جزء منظور أمام القارئ، وأسلوبه قد يدل على تفاصيل شخصيته. أنا كاتبة وصحافية وتعلمت خلال مدة عملي الكتابة المباشرة وهذا بالتأكيد له تأثير مباشر على كتابتي الروائية.

دائمًا في حياتي أفضل الوضوح في كل المواقف سواء أكانت سلبًا أم إيجابًا، أحب المواجهة ولا أتوارى خلف التلاعب بالألفاظ، وبوجهة نظري الكتابة المباشرة قادرة على اجتذاب كل فئات القراء بكل تنوعهم الفكري وبكل أعمارهم وهذا الأمر هو ما يهمني.

■ **إذا كانت المباشرة في الكتابة هي نتاج عملك الصحافي.. إلا أنني لم ألمس جدية الصحافية في الرواية. لم يكن هناك انعكاس للبحث في تعميق الأحداث. حتى شخصية الصحافية التي حضرت في الرواية لم يتم استثمارها بالشكل الأمثل؟**

- ليس بالضرورة لأني أعمل صحافية، أن تكون شخصية الصحافية في الرواية من الشخصيات الأساسية. أردت بهذه الإشارة التعريف بالمرأة السعودية التي تعمل في الميدان الإعلامي وإلى أين وصلت خصوصا وأني في لقاءات كثيرة خارج السعودية أرى أسئلة استغراب عن وجود نساء في السعودية يعملن في الصحافة والاستغراب الأكبر والدهشة دائما ما تحيطني عندما يتم أي نقاش بخصوص عملي أو عمل أي من زميلاتي لتحقيقات وقضايا صحافية من داخل السجن.

■ **وصفت الهجوم على بعض الأعمال الروائية التي صدرت أخيراً، أنه مرض نفسي،**

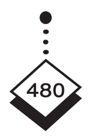


يعتقد أصحابه أنهم سينجحون في غرس الهزيمة والسلبية هذه المقولة الا تشعرين بعدم منطقيتها وأنها عبارة تشعرنا بخوفك وقلقك من النقد الذي ستواجهه روايتك ؟

- هناك فرق بين النقد والهجوم، ولا يمكن أن يلتقي الأول مع الثاني أبدا وإن كان البعض هذه الأيام يحاول قولبة الهجوم داخل إطار نقدي دون امتلاك الأدوات لذلك. عموما عندما قررت نشر الرواية وضعت في ذهني كل الاحتمالات الإيجابي فيها والسلبي وبعد نشرها خرجت من يدي ولم تعد ملكي بل هي الآن ملك الناس لذا لا أشعر بأي قلق منهم فلكل شخص حرية القراءة. عندما وصفت من يهاجم الأعمال الروائية بالمريض النفسي كنت أعني ذلك، كما أنه كان ردًا على سؤال من إحدى الصحف وعندما أقول أعني ذلك فأنا أعني وأدرك معنى الاختلاف ما بين النقد المبرر والهجوم غير المبرر.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٨ صفر ١٤٢٩هـ ـ ٦ مارس ٢٠٠٨م - العدد ١٤٥٠٠



محمد الرطيان:

عن روايته « ما تبقى من أوراق محمد الوطبان"

● هل كنت تنتظر مني أن أدخل إلى عوالم السرد وبجانبي كتالوج عنوانه "كيف تكتب الرواية" ؟

■ ما يلاحظ من عنوان الرواية هناك تقارب ما بين بطل الرواية واسم المؤلف.. هل هذا التقارب بين الاسمين لعبة سردية أم تسويقية ؟

– مع اعترافي بعدم فهم الفرق بين كون اسم البطل لعبة «سردية» أو «تسويقية»، سأقول لك : أن كل « الألعاب « جائزة ومشروعة.. بل إن الكتابة بكافة أشكالها هي لعبة حلوة.. شرط أن نلعب «مع» القارئ، لا أن نلعب « عليه « ! الأكيد أنني اخترت هذا الاسم لبطلي « محمد الوطبان «عامدا متعمدا لصنع هذه الربكة الحلوة في ذهن القارئ. في النهاية لا يبقى سوى «النص» فأما أن يقبله القارئ كما هو أو يرفضه.

■ منذ كتابتك للشعر وأنت مهووس بالتكنيك في الكتابة وقد يصل هذا الهوس إلى الانحياز لتقنية الكتابة على حساب النص. في روايتك وجدت انك مازلت ذلك الكائن المولع بالتجريب.. في تصورك ما هو الفرق في التجريب مابين الشعر والسرد ؟

لم أصل إلى درجة «الهوس» بعد ! كما أنني لا أمارس الألعاب وأبتكر الأشكال إلى الدرجة



التي تأتي على حساب النص نفسه. نعم.. أنا مولع بالتجريب، كما أنني لا أهاب اقتحام أي شكل جديد، بل والعبث به بعقل ! .. وأعشق قبل هذا تدمير أي قاعدة سابقة. أأتي إلى «الكتابة» وأنا متحرر من كل نظرية وقاعدة سابقة لها. ألاعب الأشكال الجديدة ولكن عيني لا تفارق المضمون أبداً. والنظريات النقدية في النهاية هي ليست سوى مجموعة من العقد ابتكرها مجموعة من المعقدين يُسمون « نقاد » !الفن في تصوري هو التحرر من هذه العقد، والخروج على قوانين الكتابة وابتكار قانونك الخاص. أخشى يا صديقي أن تكون هذه عقدتي الوحيدة !

■ **الأوراق في الرواية كانت بمثابة مشاهد.. ورغم أن كل ورقة تمتلئ بروح السرد إلا أنها ضيقت عوالم السرد. جعلت التفاصيل تأتي كومضات عابرة. هذا الاختزال السردي لماذا كان وأنت مؤهل لكتابة التفاصيل ؟**

- بعيدا عن الشخصيات (والأماكن أيضا) التي تركض وتتنفس على صفحات أي رواية، ستجد أن هنالك أبطالا آخرين، هم : أدوات الكاتب. هناك رواية بطلتها « الفكرة » وهناك رواية البطولة المطلقة فيها لـ « اللغة »، وهناك رواية البطولة فيها للشكل والتكنيك.. ما كتبته أتى بهذا الشكل.. حتى الصفحات الفارغة هي جزء مهم من النص.. لهذا ستجد في أول صفحة هذه العبارة الصادمة (بعض الأشياء إذا نقصت.. اكتملت !).

كنت أكتب «رواية» واسخر من الرواية في آن ! كنت أبني العمل وأهدمه في نفس اللحظة!

حاولت أن أقدم عملاً مختلفًا عن بقية الأعمال، ورغم اختلافه وعبثيته : هو جذاب ومدهش ويقرؤه القارئ بمتعه (أي عمل لا يحظى بهذه الصفات الثلاث هو عمل لا علاقة له بالفن) حاولت ياصديقي.. وأظن – أقول : أظن – أنني نجحت. على فكرة : هل تُصدق أنني، وفي لحظة عبثية، طلبت من الناشر الصديق عادل الحوشان مسح كلمة « رواية » من الغلاف ؟.. لأنني أرى أنه من حق « القارئ » أن يحدد جنس ما يقرؤه.. ويحدد في النهاية هل هي رواية أم لا؟.. بالضبط مثلما فعلت مع كتابي الأول « كتاب ».

■ **شخصية السيدة تاء كانت تظل ملامحها غامضة.. كأن حضورها السردي جاء**



لخدمة بطل النص فقط. هل ترى الأمر كذلك ؟

– هي جزء مهم من النص، أحيانا تكون إحدى شخصيات الداخل، وأحيانا تكون خارج العمل والنص، ومع هذا تحدد مساره واتجاهه.. بل وشكل الخطوط وألوانها ! ولكن، قل لي : من هو «بطل النص» الذي أتت السيدة تاء لخدمته ؟.. هناك من يرى أن «السيدة تاء » هي نفسها البطلة. وهناك من يرى انه «محمد الوطبان » بوجوهه الثلاثة. وهناك رأي ثالث يرى أن «رفحاء» المكان / الزمان هي البطل / البطلة. في رأيي الشخصي – وليس من حقي أن أعلنه – هنالك بطل آخر في النص غير هؤلاء.

■ **تدفق الحنين في سردك حين كان الحديث عن رفحاء.. وكانت اللغة والتفاصيل ممتعة. لكنك لم تتوغل ولم تمنح المكان حياة سردية متسعة. اشعر بأن لديك الكثير مما تقوله روائيا. هل سنجد تلك التفاصيل عن رفحاء في رواية أخرى ؟**

– فرضية السؤال انطلقت من أرضية السائد والمتعارف عليه عن فن الرواية وفن السرد.. وهذا السائد هو ما كنت حريصا على كسره وتجاوزه منذ البداية. أنت تعرفني يا طامي منذ سنوات.. منذ القصيدة العامية، والمقالة، وكل نص كتبته وأحتار متلقيه في جنسه، كنت عدواً للسائد.. هل كنت تنتظر مني أن أدخل إلى عوالم السرد وبجانبي كتالوج عنوانه « كيف تكتب الرواية ؟ « .. تأكد أنني قبل أن أكتب أول سطر كنت سأحرقه !

شعرت انك تحاول أن تتلاعب بالنقاد وأنت تشير إلى أن الرواية تحتمل أن تكون سيرة ذاتية أو رواية أو مجرد حكاية. لعبة الاحتمالات التي جاءت كإشارة في النص ماذا تعني ؟

أظن أنهم يحبون المشاكس الذي « يتلاعب « بهم، أو يلعب معهم أكثر من غيره.. يحبون الذي يستفزهم أكثر. رأيي هو أن لك الحق كاملا أن « تتلاعب « بهم إن أردت، ولكن حذارِ من الانحناء لهم بحثاً عن إعجابهم ورضاهم.

■ **شخصية الظل أو القرين أو الصوت الآخر لمحمد الوطبان كانت لقطة احترافية في التجريب.. لكنها أيضا قد تربك القارئ في تمييز صوت البطل وقرينه. هل تخشى هذا**



الأمر الذي قد يحدث عند القارئ؟

- لا.. لا أخشى هذا، ولم تحدث - ولن - تحدث هذه الربكة للقارئ، لأن كل الشخصيات والأصوات عندما تتحدث تبدأ بهذه العلامة (-) باستثناء هذه الشخصية التي لها علامة مختلفة وهي (×) ولم يكن هذا هو الاختلاف الوحيد، فالكتاب بأكمله - مثل بقية الكتب - مطبوع بالحبر الأسود.. باستثناء «القرين» والذي طُبعت أحاديثه ومداخلاته باللون الأحمر.. كأنه - كشخصية - لم يكتفِ بإزعاج البطل والقارئ بما يقوله، وواصل استفزازه لهم بلونه الأحمر الفاقع! كل هذا تم بتوصية من « السيدة تاء » لـ « الناشر » !

■ أنت كاتب وشاعر والآن دخلت لعبة السرد.. هذا جعل لك قراء من كل الأطياف.. هل تشعر بأنك ستجذبهم إلى عالم السرد وهم الذين اعتادوا قراءة الشعر والمقالة. وهل تشعر بأنك ستكون أكثر جماهيرية من الروائيين الآخرين ؟

- لا أعرف.. الذي أعرفه أن الرواية نفدت خلال تسعة أيام هي عمر معرض الرياض الدولي للكتاب، ولم يتبق منها سوى نسخ قليلة أتت مكتبة شهيرة وأخذتها، وأن الناشر الأستاذ عادل الحوشان يخطط خلال أسابيع قليلة لانجاز الطبعة الثانية في بيروت. خلاص.. انتهت علاقتي بـ « ما تبقى من أوراق محمد الوطبان «.. أنا الآن منشغل بكتابي الثالث والذي يختلف تماما عنها وعن كتابي الأول «كتاب«.



عبدالواحد الأنصاري مؤلف رواية (كيف تصنع يدًا):

لم أتحايل على ضآلة الحكاية بحشد إضافات جانبية، الحكاية أصلاً لم تكن هي غاية النص

■ **في القصة القصيرة كنت تتمتع بنفس حكائي طويل وكنت تكتب القصة بأدوات الروائي.. لكنك في روايتك انحزت لتقنيات السرد على حساب الحكاية ؟**

– وهل يمكنني حقًا أن أنحاز لتقنيات السرد على حساب الحكاية مع أن الحكاية نفسها جزء من المكون التقني للسرد؟ قد تقصد بسؤالك أن لديك تصورا معينا حول أن النص الروائي يجب أن يكون أفقيّا، ويجب أن ينطلق من النقطة (أ)، إلى النقطة (ب)، أو أنه يجب أن يكون هناك تراتب زمني معين للحكاية في النص. طبعا كل هذه المقاييس صحيحة ولكنها في الوقت نفسه كلاسيكية. أنا متأثر جدا بأعمال كونديرا وساراماغو، فعندما تقرأ رواية الكائن الذي لا تحتمل خفته أو رواية الخلود أو رواية الضحك والنسيان أو حتى رواية الهوينى فسوف ينقطع لديك حبل الحكي تماما، وتظن أنك غادرت النص، ولكن هناك حالة معينة يؤديها النص، استعارة معينة تصنع الوحدة الكلية للنص وتمثل هي السقف، وتكون الحكاية تحت السقف وليست هي السقف نفسه، وإذاً فإن الحكاية جزء من التقنية السردية، ولا يمكن بحال من الأحوال اعتبارها خارجها، أو اعتبار أن التقنية السردية قد تكون على حسابها.

كما أنك حين تقول: في القصة القصيرة كنت تتمتع بنفس حكائي طويل، فهاتان مقدمتان متعاكستان، كيف تكون قصة قصيرة وفي الوقت نفسه تتمتع بنفس حكائي طويل؟ لك أن



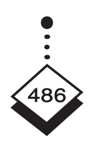
تقول لي: كنت تكتب القصة بأدوات الروائي، لكنني في الحقيقة لست كذلك، أنا أكتب القصة والرواية بنفَس السارد العام، وبورخيس نفسه وهو قاص وليس روائيا عندما تقرأ أفضل أعماله القصصية على الإطلاق فسوف تجد فيها نفَسا طويلا، ومع ذلك لم يصنف من أجل ذلك على أنه يكتب العمل بصيغة الراوي، لك أن تطلع على قصصه: الألف، والاقتراب من المعتصم، وحديقة الطرق المتشعبة، وكتاب الرمل، وغيرها من الأعمال التي تعلّمتُ منها كيف أكون ساردًا متحررًا من القوالب الجاهزة، وملتزمًا في الوقت نفسه بالمكونات الأساسية للجنس الأدبي الذي أكتبه.

■ **أنت صاحب رصيد تراثي على المستوى المعرفي أو مستوى اللغة ومع هذا وجدتك في روايتك تتجه إلى الكتابة بتكنيك حديث في السرد.. كيف توائم بين المرجعية التراثية والكتابة بتقنيات سردية حديثة؟**

– أنت تعترف لي بذلك، فيما لا أرى نفسي في الحقيقة كما تقول، ربما تعوّدتَ يا صديقي على الاحتكاك بقصاص وروائيين يعانون من الأميّة فيما يتعلق بتراثهم وبثقافتهم العربية، وكوني لست أميّاً بتراثي لا يعني أنني صاحب رصيد، كما أنني عندما أكتب بلغة عربية سليمة فهذا واجب ولا يعني أنني ضليع فيها، ولكن قد يتوهم ذلك من يقابل كل يوم مثقفين ليس لديهم أي إلمام باللغة أو بالثقافة التراثية، ثم يقابلني بعد ذلك أو يقابل من هو مثلي فيعتقد أنه التقى بمرجعية أو بـ صاحب رصيد كما تقول، كل ما هنالك أنني لست أمّيّا في التراث العربي واللغة، وهذا يعطيني بنظري القدر الأدنى للتعامل مع التراث واللغة العربية بنفس آمنة مطمئنة.

■ **المعلومة تشكل خطورة على النص إذا لم يتم تذويبها وامتزاجها بالنص.. ما وجدته في نصك هو أن المعلومة كانت ملصقة وأشبه بالعبء ؟**

– كل معلومة في رواية فهي ممتزجة بالنص، لعلك تقدم اقتراحا آخر، بأن يتم تذويب المعلومة مع (المتن الحكائي) وليس مع النص، لأنها ممتزجة به أصلا! ولذلك أنا لا أعتبر المعلومة في نصي جزءا من (المتن الحكائي) بل جزءا من (المتن الروائي)، لأنه إذا لم تستطع أن تتخيل أن أشياء ليست من جنس الحكاية يمكنها أن تستقل بذاتها عن المتن الحكائي فإنك



لن تتوصل إلى استيعاب إمكانات التطوير في (المتن الروائي)، وسوف تعاني من مقدمة رواية الصخب لوليام فوكنر باعتبارها عبئا ملصقا، وسوف تعاني من القصاصات الصحفية أو المسرحية المدرجة في روايات صنع الله إبراهيم على أنها عبء ملصق، وسوف تعاني من الفصل القاموسي الرائع الاستثنائي في رواية الكائن الذي لا تحتمل خفته على أنه عبء ملصق. كما أنك لن تستطيع حينئذ أن تتقبل أن الرابط الوحيد بين ثلاثية المسرنمين لبروخ هو مقال طويل موجود في أحد هذه الأعمال. كما لن تتقبل رواية حديث الصباح والمساء الاستثنائية لنجيب محفوظ إلا على أنها ملفات عائلية مرتبة بالترتيب الأبجدي ولا تتميز بروح (المتن الحكائي)، وهكذا... إلى درجة أنك سوف تستثقل حتى الروح المقالية في النسخة الأصلية المترجمة بالكامل لرواية البؤساء عن فيكتور هيجو. الحل المناسب لإشكال مثل هذا هو: أن تتقبل الشكل الروائي أولا كما هو، باعتباره خيارا اتخذه كاتب يعي الأشكال التقنية الموجودة ولا يجهلها، وهو في الوقت نفسه يجرب تجاوزها وتقويضها.

■ **ثيمة النص كيف تصنع يدا.. وما ينتظره القارئ هو عوالم سردية تجيب على هذا السؤال.. لكن الحكاية عن اليد كانت ضئيلة في النص وبحجم القصة القصيرة.. وكأنك تحايلت على ضآلة الحكاية بحشد إضافات جانبية على النص.. مما جعلني أسأل ما هو نصيب عبدالواحد من نصه؟**

- ومن قال إن القارئ يجب أن ينتظر العوالم السردية التي تجيب على السؤال؟ النص يعيد طرح السؤال بشتى الوسائل، من خلال عرض شتى الأجوبة الممكنة لهذا السؤال من خلال تاريخ تعامل الروائيين العالميين مع ظاهرة (التحوّل)، ومن خلال التاريخ الطويل لعائلة حسين والتاريخ الشخصي له، والجغرافيا الكبرى التي تمتد من الأطلسي إلى الخليج، وكل ذلك مكثف ومضغوط في عمل يزيد على المائة صفحة بقليل. ومن هنا فإن السؤال ليس كيف تصنع يدا بالمفهوم الحرفي؟ السؤال كيف تصنع يدا ابتلعها جسمك بالمفهوم الخاص الذي تطرحه الرواية؟ هذا هو السؤال الذي قدمه النص وأعتقد أنه أجاب عنه بطريقة فنية تتعمد عدم الإجابة، وتتضمن في داخلها تكليفك شخصيا باستعادة يدك كما يفترض بالنمر الجريح في الغابة أن يشفي جراحه بنفسه أو يموت. أما القول بأن حكاية اليد كانت ضئيلة في النص، فهذا باعتبار (المتن الحكائي) لكن رواية اليد باعتبار (المتن الروائي) قائمة،

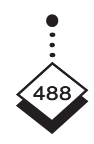


ولا توجد بالنسبة لي أي مسوغات لاعتبار حكاية اليد هي سقف النص بدلا من أن تكون رواية اليد هي سقف النص، والفرق عندي بين الموضوعين ظاهر، ولهذا دعني أصرح لك: أعترض على تسميتك الحكاية بضالة النص، لأن هذا القول يعد مصادرة للنص نفسه. وأنا لم أتحايل على ضآلة الحكاية بحشد إضافات جانبية على النص، الحكاية أصلا لم تكن هي غاية النص، بل الكتاب هو غاية الحكاية، التي ساعدته من خلال (المتن الحكائي) على أداء دوره، وأما هدف النص فهي أن يكون روائيّا، وتبقى الحكاية في النهاية جزءًا من مكونات النص الروائي بالإجماع وليس المكون الوحيد له.

■ **في ذات السرد أحيانًا أجد صوت الروائي يتدخل في السرد.. أحيانا اللغة تأتي متدفقة وحميمية.. أحيانا تظهر المعلومة.. ليس هناك ثبات في لغة السرد. أليس هذا يشكل إرباكًا للقارئ؟ واعني هنا الإرباك السلبي وليس الايجابي ؟**

- تدخل صوت الراوي/ الروائي في السرد هو تقنية معروفة منذ بدايات الرواية الكلاسيكية على يد سرفانتس، وهو موجود في رواية القرن الحادي والعشرين أيضا، وروايات ساراماغو وكونديرا خير دليل على ذلك، لكن ليس هذا هو المهم، المهم هل تم توظيف صوت الراوي/ الروائي في النص بشكل يوحي إليك أن الروائي فعلا هو الشخصية المأزومة بالنص، الشخصية التي يحاصرها النص وتحاول النفاذ من اشتباكه الشديد إلى النور؟ بالنسبة لتنوع الإيقاع في اللغة، هناك درجات مختلفة للإيقاع في أي رواية ليست أفقية، أما الرواية الأفقية فالإيقاع فيها موحد، لأنها أفقية، وتتجه من اليمين إلى اليسار، لكن الرواية الرأسية هي رواية بنائية، مثل البناية الواحدة التي تضم عددا من الشقق التي لكل منها تفصيلها الخاص وتأثيثها الخاص، لكنها في الشكل النهائي تكون الشكل الرأسي المطلوب لهذا البناء المتكامل. ومن هنا فإنه إذا كان إرباك القارئ ناتجا عن مجرد تنويع الإيقاع واختلاف الفصول في الأسلوب فهذا إرباك ناتج عن صدمة معرفية، ولكنه حينما يكون إرباكا نتيجة لعدم إتقان الروائي لما يحاول فعله، عندئذ يكون الإرباك سلبيا.

■ **في رواية الحمامة استطاع المؤلف ان يخلق من خوفه من الحمامة حالة نفسية عميقة. ونسج حول تلك الحالة حكاية تدهش القارئ.. تحديد في مسألة اليد لم أجد**



الحالة مكتملة.. ربما الذي كان يدهش النص عندما كانت مخاوف البطل تتداعى في تفسير اختفاء اليد.. اتصور رغم فنتازية الفكرة إلا انه لم يتم تعميقها بشكل مقنع ؟

- لا أتفق معك في أن المؤلف استطاع أن يخلق من خوفه من الحمامة حالة نفسية عميقة. لقد استطاع أن يخلق من خوف البطل من الحمامة حالة نفسية مأزومة. وصحيح أنه نسج حول تلك الحالة حكاية، لكنه انتهى إلى تجاهل الحمامة وأهملها تماما في القادم من النص، واتجه إلى أجواء أخرى. ولهذا لو أنني أنا كنت كاتب الحمامة وكنت خاليا من هالة الهيبة التي تحيط بزوسكيند، فلربما قلت لي: كنت تتحدث عن الحمامة ويبدو أنك عجزت عن إيجاد خروج مقنع من حالة الخوف لدى البطل، ولذلك لجأت إلى الخروج منها بطريقة متعسفة. لم أكن أقصد بالطبع تعميق حالة اليد، لأنها كانت رمزا ناطقا، والرمز الناطق لا يحتاج إلى تعميق، بل يحتاج إلى إظهار وإخراج إلى النور، لأنه يؤدي دوره الفعلي حينئذ.

■ **خلال كتابتك للنص ولأنك استعنت بأغاني للفنان عبادي الجوهر. كانت لك معه حكاية.. هل تذكرها.. وهل قرأ الفنان عبادي روايتك بعد صدروها ؟**

- حكايتي مع الأستاذ عبادي قصيرة جدا: تتلخص في أنني أحب موسيقاه بجنون، ونتيجة لذلك قمت باختيار اثنتين من أغانيه لتوظيفهما بشكل موضوعي عنهما في روايتي، اتصلت به كطالب معلومة بحرفية شديدة، وبدون أي تلميح إلى إعجابي القاتل به، وذلك لكيلا يتعكر جو تحققي من تلك المعلومة، وقام هو بدوره بتقديم المعلومة لي فورا، وبكل أريحية وكرم. وعند صدور الرواية، وكما يقتضي العرفان، أرسلت منها نسخة إليه عن طريق أحد الأصدقاء، ولم أتصل به بعد ذلك لأسأله إن كان قرأها أم لا، لكن يمكنك توجيه السؤال إليه شخصيا، وعن رأيه في توظيف أحد الكتاب لأغانيه في أعماله الروائية، ولا أعتقد أنه لن يكون سعيدا بذلك.



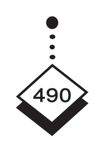
عبدالله ثابت عن كتابه «الإرهابي ٢٠»:

الرسم بالإشارة هو النص في شكله النهائي

سأكون محبط لو لم تكن كتابتي فعلاً جديد

■ **اجتهادك في عدم تصنيف كتابك «الإرهابي ٢٠» هل هو سبب الخوف من المحاكمة الفنية للنص؟**

- أبداً، ليس الأمر على هذا النحو، وما سميته بالمحاكمات الفنية لا حساب له لدي، وقد وضحت المسألة في أول صفحة من بدء العمل، وذكرت أني احترت في الطريقة التي أقدم بها هذا النص، وأخيراً رأيت أن يخرج عفو الخاطر، هكذا اندلاقاً تلقائياً يتحدث فيه (زاهي الجبالي) الذي تدور كل الأحداث حوله ومنه وإليه، فيما يشبه البوح، وتسجيل ما يجول بالنفس، متذكراً تفاصيل سنيه المهمة والحساسة، دون التورط في قوانين وإطارات فنية سابقة، بل الكتابة على طريقة الرسم بالإشارات هكذا في الفضاء، وهكذا ظهر النص في شكله النهائي، وربما كان الاختلاف المربك بين وجود التصنيف (رواية) على الغلاف، وبين رفضي هذا التصنيف في ص٥، يرجع إلى رؤية دار النشر فيما يتعلّق بترويجها للعمل وتسويقه كرواية، أما أنا شخصياً فإنني لا أهتم أبداً لأي من هذا، ولا أراه شيئاً يستحق الجدل والنقاش حتى، فهذه كتابتي، وهذا وصفها الوحيد عندي، وللأصدقاء النقاد أن يتناولوا هم هذه المسألة بطريقتهم لأنها تعنيهم دون أن تعنيني، ولهم أن يروها كما يشاؤون، سواء اعتبرها بعضهم أفقاً جديداً في الكتابة السردية، أو رآها آخرون بأنها مقحمة على عالم الرواية، أو حتى رأوها مجرد مذكرات أو سيرة أو.. إلخ، وببالغ الاحترام والتقدير إلا



أني غير منشغل بهذه النقطة ولا بالقوانين والإطارات الموضوعة سلفاً للفنون، وأرى دوماً أن إحدى مهماتي الكتابية هي الانفلات على هذه الأنساق، والخروج عن هذه الحدود، وخرق الاصطفاف دوماً!

■ **وأنا أقرأ سيرة زاهي الجبالي تذكرت رواية الحزام وكيف استطاع أحمد أبو دهمان استثمار القرية الجنوبية في عمل سردي لافت.. وكذلك تذكرت أطياف الأزقة المهجورة لتركي الحمد وكيف استطاع الحمد استثمار شيء من سيرته في عمل روائي دوَّن فيه تاريخ حالات سياسية واجتماعية. زاهي لم يفعل ما فعله أبو دهمان، ولم يتقاطع مع الحمد. لماذا فرطت في كتابة زاهي بملامح سردية؟**

- بمعنى أنك تحكم الآن أنك ترى أن الامتناع عن المشي في طريق مسلوك من ذي قبل تفريط، وأنا أرى أن حكمك هذا إفراط في ضرورة التقاليد، بل وأرى أن كل من يرفض السير على أثر سابق يستحق أضعافاً من الاهتمام والمتابعة، لأنه يفتح النوافذ على أفق جديد، قد يكون مدعاة للسخرية والهجوم والرفض بادئ الأمر، لكنه يوماً ما يصبح شيئاً حتمياً وليس بوسع أحد أن يتجاهله.. ومن هنا فإنني نعم لم أكتب عملي لا على طريقة الصديقين تركي الحمد ولا أحمد أبو دهمان، وإنما كتبت على طريقتي التي ليس بالضرورة أن تكون أجمل أو أعلى فنية، لكنني سأكون محبطاً جداً لو لم تكن كتابتي هذه فعلاً جديداً في عالم الفن والجمال... مع عظيم إجلالي بالطبع لتجارب إبداعية كانت هي أيضاً فعلاً جديداً بشكل ما لا يمكن لأحد أن يجهل أثرها الجمالي كتجربتي الحمد وأبو دهمان وغيرهما، وأجزم أنهما قبل أي أحد يرفضان أن تستنسخ أعمالهما في نصوص جديدة ومن قبل تابعين لا يستطيعون الإتيان بجديد!

■ **كل شيء في الكتاب يحمل رائحة الواقعية. أسماء الأماكن، أسماء الشخوص، وكذلك الوقائع التي حدثت ما عدا اسم زاهي الجبالي. الذي يبدو نشازاً في هذه السيرة الذاتية. ما مبرر حضور هذا الاسم؟**

- أنت تحكم هنا مجدداً بأن كل العمل واقعي، بل وتصنفه أيضاً بأنه سيرة ذاتية، ومجدداً لا أوافق على أحكامك، فليس كل ما في العمل واقعياً بالشكل المباشر الذي تعنيه،



كما أن المكتوب لم يكن ولن يكون سيرةً ذاتية أيضاً على الطريقة التي تشير إليها، أما مبرر حضور هذا الاسم في العمل فهو مبرر واحد فقط أني هكذا رأيت وهكذا كتبت، وبالمناسبة: أعتقد أنك معني بمثل هذه النقطة لأنك من هنا، من السعودية، أي من جوف الواقع، فتنظر للعمل بعين خاصة جداً، لكني لا أظن أن قارئاً من الأرجنتين أو اليابان أو حتى من الصومال وجيبوتي سيهتم لهذه الجزئية، لأن إحساسه وذهنه سيتجهان للنص ذاته، وليس لما وراءه مما تعرفه أنت لكونك شريكا واقعيا في الكتاب بحيثية ما!

■ بينما زاهي يرفض دخول المدرسة القرآنية في المرحلة الابتدائية كان الأب يصر على تلك المدرسة. في المرحلة الثانوية ذهب زاهي إلى تلك الجماعات المتطرفة برغبته. رغم أن تجربته في المرحلة الابتدائية لم تكن جيدة وخلفت ندوبا في نفسيته. كيف تفسر موقف زاهي بتواصله مع تلك الجماعات مرة أخرى، رغم موقفه السابق؟

- زاهي لم يرفض دخول المدرسة القرآنية في الابتدائية، وإنما رفض الاستمرار فيها لمرحلة أخرى، وهو بالفعل لم يعد إليها، والتحاقه بالجماعة المتطرفة التي كانت تمد أياديها بداخل الثانوية جاء إثر مجموعة من الأحداث والأجواء المحيطة به، تدافعته حتى انخرط فيها، ووجد نفسه ذات يوم أحد أعضائها، بل وفي يوم آخر يصبح أحد أهم شخصياتها.. ويمكن إيجاز الأحداث في اتجاهين أحدهما ما يواجهه خارج هذه الجماعة من قبل مجتمعه وضيقه ذرعاً بهذا الهرب الدائم منهم، والاخر ما تعرض له من طرق الاستدراج التي مورست عليه حتى أصبح أحد أفراد تلك الجماعة، ويمكن أيضاً إيجاز الأجواء في اتجاهين، أحدهما يتمثل في الضنك الاجتماعي الذي كان يعانيه لأسباب موجودة في الكتاب، والآخر يتمثل في البديل الممتع الذي كانت تقدمه له هذه الجماعة، لتكون النتيجة الطبيعية انجرافه التام إلى تلك النوعية من الحياة، بل والدفاع عنها، والقتل لأجلها إن استدعى الأمر..

■ برغم عدد الاخوة الذي يصل العدد ١١ إلا أنه تم تغييبهم تماماً من السيرة. ما عدا الأخ الأكبر الذي كان حضوره نادراً. هذا العدد من الاخوة لا يمكن أن يكونوا دون تأثير على زاهي. كيف تفسر غيابهم؟

- أيضاً تصر على التصنيف بالسيرة! تم تغييب بقية الاخوة لأن موقف الأيدولوجيا التي



كان يعتنقها زاهي نفسه تقضي هي ذاتها بمقاطعتهم، ومقاطعتهم تعني أنه يرفض عقدياً أن تكون هناك أي مساحة يمكن أن يلتقي بهم أو معهم فيها، حتى في شؤون صغيرة كتناول الوجبات أو المناسبات الاجتماعية.. إلخ، وبالتالي فإن أي حضور لهم يعني وقوعه في خلل يناقض يقينه ومنهجه، وأيضاً فقد كان أكثر من هذا أن الرؤية التي كان يتلقاها بيقين تام من رؤسائه تفيد بكفر المجتمع كاملاً، بما فيهم أسرته، وفي ضوء ذلك كان يؤمر بمفاصلتهم بدليل ﴿قل يا أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون﴾.. وكان يمتثل لذلك!

■ **مواقف الأب مرتبكة تجاه زاهي. أيضاً كل التحولات التي عاشها زاهي في تصوري هي بسبب الحالة الأسرية. لهذا كان زاهي معرضاً للاختطاف من قبل أي جماعة وليست الجماعة الدينية فقط، أليس كذلك؟**

- مواقف الأب مرتبكة تجاه زاهي كانعكاس للصراع النفسي الذي يعيشه الأب ذاته تجاه ابنه، بين عاطفته الشديدة نحو هذا الابن بالذات من جهة، وبين عدم رضاه في تفاصيل كثيرة عن الحياة التي يعيشها زاهي ويصرّ عليها، رافضاً الانصياع لشكل الحياة التي يعيشها بقية إخوانه، والأسرة كلها.. وايضاً فلا أرى أن كل التحولات حدثت في ضوء الحالة الأسرية، بل كانت متعلقة أكثر من هذا بذات وتركيبة شخصية زاهي التي كانت في كل مرحلة، وفي ذروتها تحديداً تأخذ شكلاً حاداً في التعبير عن وجوده وأناه، سواءٌ أفي وجه الأسرة أم المجتمع أم الواقع بجميع أشكاله، ولهذا السبب كان ينصرف زاهي إلى من يجد لديهم مهدئات لقلقه وبحثه عن نفسه وذاته المضطربة، وربما كان حظه الحسن أو السيئ أن تلقفته هذه الجماعة في وقت مبكر وهرب إلى بحثه عن نفسه من خلالها، فسرقته منه، لكن هاجسه بذاته لم يتبخر وأخيراً دفعه للتمرد والخروج والبحث عن نفسه مجدداً في جهة أخرى!

■ **«لكنني سأكون محبطاً جداً لو لم تكن كتابتي هذه فعلاً جديداً في عالم الفن والجمال» هل حقاً أنك تشعر بأنك قمت بفعل كتابي جديد ومغاير على مستوى السرد؟**

- ربما يكون هناك جديد سردي، لكني لم أقصده، فالجديد الذي عنيته أكثر كان على مستوى تقنية السرد وليس السرد ذاته، ينعكس هذا جلياً على الحيرة التي تناول بها الأصدقاء والنقاد وغيرهم العمل من حيث ماهيته، وإلى أي الأشكال الأدبية يمكن تجييره،



فهو كما جاء في تقديمه عملٌ لا تصنيف له، أي إنه عملٌ خارج عن قوانين الإطار الواحد.. وهكذا كان فعلاً جديداً، فالبعض يراه بتردد سيرة، وآخرون يرونه فتحاً في الرواية، وآخرون يرونه مجرد مذكرات، وبعضهم يراه وثائق.. إلخ، ولا أحد يمكنه أن يتعامل مع الكتاب من زاوية واحدة فقط!

■ هل صحيح أن عبدالله ثابت وآخرين استغلوا التحولات الفكرية التي مروا بها إعلامياً. وتم استثمار هذه التحولات لتكون هي مجرد محور حضورهم الإعلامي؟

- ولماذا أنت هنا في الإعلام أيضاً؟ هل أتيت من حياة شخص آخر لتسجل حضورك الإعلامي؟ وهل ستراهن على التحولات الفكرية التي تمر بشخص آخر لتتقدم أنت، ولتمشي خطواتك الخاصة!! أقصد أن كل شخص يحضر بأي مكان سواء كان الإعلام أو غيره، فإنه يجب أن يأتي من تجربته وخصوصيتها اللصيقة جداً، وأن يستثمرها لتكون له بصمته الحقيقية والصادقة والشفافة، وكل من يتوارى خلف الإكسسوارات، أو تحت ظلال آخرين فإنه يبقى إكسسوارياً أو ظلاً لآخر، فأنا - ولا أتحدث عن الآخرين الذين تعنيهم - أنطلق مني ومن أدق الأجزاء في تجربتي إلى العالم، سواء كان عبر الإعلام أو غيره، هذا صدق مباشر، وبرأيي أن كل الذين فعلوا شيئاً حقيقياً في الحياة كانوا ببساطة صادقين.. صادقين جداً. إنها حياتي يا صديقي، ولا أشعر حيالها بالخجل ولا بالندم، وسأعبر من خلالها إلى كل شيء فيما سيواجهني في قادم العمر، ولن أتنصل منها لأي مكاسب!

■ في الكتاب وبعد أن تم الانفصال عن الجماعة المتطرفة لم نجد أحداثا تستحق السرد. كأن الحكاية انتهت بالانفصال. فنجد الكتابة فقدت الكثير من رتم عفويتها وأصبح الترهل هو ملامح الكتابة بعد ذلك؟

- ما تقوله ليس رأياً، وإنما هو حكم.. وليس من شأني أن أترافع عن العمل في مواجهة الأحكام التي تطلق عليه، وخصوصاً أنك لم تشر إلى أن هذا حكمك الشخصي، بل تحدثت عن آخرين، وهنا فإن كل ما أقوله أني كتبت بانسياب وصفاء دون أن ألتفت لوجود من سيقرأ ذات يوم، لقد كتبت وكل ما كان من حضور للآخرين، كان مشطوباً في ذهني.. إنني أكتب



دوماً على طريقة تنفسي، بكل عفوية!

■ **زاهي الجبالي طغت عليه الأنا. ونرجسيته أيضاً، هو كائن متطرف فعندما غادر الجماعة المتطرفة تطرف في الاتجاه الآخر. ألا تجد أن زاهي الجبالي قلق ومرتبك إلى حد هذه اللحظة؟**

- الأنا الطاغية لدى زاهي، هي ذاتها التي كانت لدى ١٩ آخرين في ١١ سبتمبر، وتلك الأنا بكل ثقتها وقوتها وطغيانها فعلت ذلك الفعل العالمي، فهو حقاً عالمي جداً، حتى وإن كان جريمة.. إذاً فتلك الأنا بدل أن تخطف الطائرات وتسقط الأبراج وتفجر نفسها بكل تلك الإرادة، بدل كل ذلك كتبت وعبَّرت عن أناها في اتجاه آخر، في اتجاه الجمال والحياة الحلوة. لقد كانت تلك نفوسًا نرجسية ضد الحياة، ونفس زاهي النرجسية لمصلحة الحياة ومع كل جمالياتها، وكان هذا البوح طريقته في الانفجار، آملاً أن يصبح انفجاراً عالمياً أيضاً، فزاهي يعيش الآن، ليس للقتل والدمار، بل احتجاجاً عليهما.. أيضاً بخصوص وصفك لزاهي بأنه خرج من تطرف إلى تطرف آخر، أريد أن اعترف بأني لا أستوعب أن يكون هناك فنّ دون تطرّف، التطرف الجمالي، وليس التطرف بمعناه القبيح.. وزاهي خرج من التطرف القبيح الإجرامي إلى التطرف الجمالي الإنساني، وبرأيي أن الجمال والفن والحياة الحقيقية لا يمكن لأي منها أن يكون محايداً، بل لا بدّ لتمام جوهريته أن يكون متطرّفاً، فلنتطرّف جداً جداً بهذا المعنى، فحين يهرول الفن نحو الشاسع من الفن، والجمال إلى جمال أوسع، والحياة إلى المزيد من الحياة، فإن الإنسان حينها سيكون إنساناً خالصاً في حالته الأسمى، مرتفعاً عن الزيف والأكاذيب والقتل وكل ما هو لا إنساني في أصله.. أختم باختصار: أنه لا حياة ولا فنّ دون تطرف فيهما ولمصلحتهما، ودون قلق وارتباك لأجل المزيد منهما!

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ١٧ المحرم ١٤٢٧هـ - ١٦ فبراير ٢٠٠٦م - العدد ١٣٧٥١.



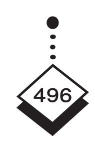
خالد الشيخ: مؤلف رواية يوم التقينا ..يوم افترقنا :

عندما أشارت روايتي إلى الإرهاب كان الآخرون مشغولين بالكتابة عن الهموم الخاصة .. اعتقد أني سبقت غيري في ذلك

■ **النص محمل بالهم السياسي والاجتماعي وكذلك بهموم العاشق ..ألا تعتقد أن تضمين النص كل هذه الهموم يفقده هويته السردية .. ويجعله معبأ بالخطابية التي تحيله إلى منشور اجتماعي ؟**

- اعترف أني أردت أن أقول كل شيء .. أن أقول ما لم يقله الآخرون من خلال فن أدبي لم أجربه من قبل عالم رحب يمكنه استيعاب عبثي ...كنت أهدف إلى تضمينه هموم المرحلة والتنبيه إلى خطورة ما ينتظرنا من مفاجآت قد تعصف بنا كأمة.. حاولت أن اعري زيفنا الاجتماعي من عادات وتقاليد بالية للجيل الذي كان من المهم أن يعي الأمور ..إنها التجربة الأولى وعادة تكون مثل هذه التجربة محملة بالارتباك .. كنت أحاول التجريب كوني عملت في الصحافة وكتبت القصة القصيرة والشعر الغنائي واعترف أني حاولت مزج خلطة من النثر والصحافة والقصة والشعر لأخرج بمولود بملامح غير التي رسمها النقاد التقليديون واعتقد أن قواعد الرواية ليست قانونا ثابتا.. رواية (الحزام) لأحمد أبو دهمان وجدت صدى عالميا وهي تلتزم بقواعد الرواية كذلك رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانع .. لقد أسعدني ما سمعته ممن قرؤوا الرواية من غير النقاد.

■ **إيقاع النص سريع جدًا والزمن فيه تصاعدي ولكن بصورة غير منتظمة ..كيف**



تفسر هذا الارتباك في إيقاع النص ؟

- الارتباك هو رد فعل لارتباك الحياة الجديدة التي نعيشها منذ التغيرات المخيفة التي أربكت كل شيء في حياتنا حتى أصبحنا لا نعرف بماذا نتصرف نحن لم نستيقظ حتى الآن من هول الصدمة التي غزتنا فجأة .. العولمة التقنية والاجتماعية أربكت الجميع .. الرواية انعكاس لإيقاع الحياة والحيرة التي نعيشها .. القارئ المستهدف هم الشباب ولهذا افترضت أنهم دائما على عجل وليس لديهم الوقت لقراءة التفاصيل المملة وهم يريدون المرور على الأحداث بشكل سريع لمعرفة نهاية القصة فهم مشغولون بالانترنت والمحطات الفضائية .. كنت استجديهم لقراءة النص فحاولت أن لا أقحمهم في التفاصيل ..

■ **اعتمدت في سردك على لغة البوح والتداعيات ..هل ترى هذه اللغة مناسبة في كتابة نص مثقل بالهموم ؟**

- كما أسلفت كان طموحي أن أكتب شيئًا مغايرًا .. أن أخلط بين فنون الكتابة حتى الأسطورة كان لها نصيب في الرواية.... يفصل حياتنا عن الهم السياسي فتأثير السياسة يصل حتى إلى علاقاتنا العاطفية.. حياة الشعوب هي انعكاس لأوضاعهم السياسية.. فالسياسة هي التي تدير الاقتصاد وتحرك المجتمع والثقافة وتؤثر في سلوكيات البشر من خلال قوانينها وأنظمتها التي تفرضها ..السياسة تشجع على نشر ثقافة المحبة إذا أرادت وتنشر ثقافة الأحقاد إذا رغبت .. نحن منذ أن نستيقظ وحتى عودتنا للسرير تدير حياتنا الأنظمة السياسية ..لماذا تريدني أن اكذب على القارئ وأركض بعيدا عن ما يدير حياتنا اليومية شئنا أم أبينا .

■ **بماذا تفسر أن كل من كتب عن لندن روائياً لا بد أن يستحضر حالة الحب، وهذا ما كان في روايتك يوم التقينا يوم افترقنا.. هل لندن مدينة عشق؟**

- لندن هي الأقرب جغرافياً وتاريخياً وهي الأعرق من دول الغرب فيها كتبت الروايات المشهورة وهي بحق المكان الذي كان يستريح إلى ظله المبدعون والهاربون من جور الظروف هي مثلها مثل باريس لكن اللغة هي المعوق الأول، ولهذا يفضل الجميع الرحيل إلى لندن فهناك يلتقي العاشقون من الطبقات المترفة بالخليج حتى أن الكثير من الزيجات كانت بدايتها لندن



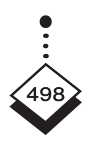
وهناك يلتقي الطلاب والطالبات القادمون من شتى بقاع العالم كل يمر بتجربته الأولى في السفر والعشق والغربة وعندما يلتقي الغرباء تحدث القصص الجميلة والمثيرة وتبدأ التجارب الإنسانية وأهمها الانفتاح على الآخر. في لندن تعلمت أشياء كثيرة وفيها ضحكت كثيراً وبكيت كثيراً، ولهذا هي في نظري رغم ما فيها من قسوة تظل هي الأصدق عندما تدخل في عالمها عندما كتبت روايتي كنت أحمل هما خاصاً وعاماً كانت لندن المكان المناسب لأتحدث عن همومي من الخارج قرأت روايات عن لندن مثل موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وغيرها مثل مدينة لا تشرق عليها الشمس ولكني تحدثت عن مرحلة حساسة يمر بها العالم العربي أهمها الغزو الأجنبي للعراق وظاهرة الإرهاب والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية في العالم العربي والخليج، لكني أعترف أني لم أتحدث بعمق وتفاصيل أكثر ولهذا أكثر من سبب أولها أن معظم الأشياء أصبحت واضحة مع وجود وسائل الإعلام وثانياً كنت أومن أن الشباب لا يميلون للقراءات العميقة أنهم يحتاجون إشارات لا تفاصيل أنا أول من أشار في رواية محلية إلى ظاهرة الإرهاب وربطتها بالغرب وأتمنى أن أكتب عملاً آخر بشكل أعمق بكثير.

■ شخصية المرأة المعشوقة ظلت في الظل ..ومحجوبة لا نراها إلا من خلال تداعيات الرواية.لماذا تم حجبها وعدم وجودها بشكل فاعل في النص ؟

- المعشوقة أصبحت من الماضي حيث انتهت العلاقة بعد زواجها من آخر .. منذ البداية قلت (كلهم خرجوا للوداع إلا أنت خرجت إلى السماء) هي خرجت ولم تعد هي خرجت ولم تخرج هي تسكن القلب لكن المسافات الاجتماعية جعلتها تسكن كوكبًا آخر كيف يمكن لها أن تحضر وقد تقطعت بينهما وبين الحبيب السبل بعد الرحيل .. هي لا تحضر إلا كذكرى كماضٍ كتداعيات .. لكنها في نهاية الرواية تحضر بقوة لتصبح هي الحقيقة الوحيدة .. هي التي تنافس كل النساء .. تنافس علاقات العبث والسحب العابرة ..هي الأولى والأخيرة والجرح الذي لم يندمل .. لتبدءا القصة من جديد ... إنها عاشقة من نوع آخر .

■ ربما روايتك هي أول رواية سعودية استحضرت ظاهرة الإرهاب من خلال الإشارة إليها في بعض فصول الرواية ..هل كانت نبوءة منك بخطر تلك الظاهرة ؟

- أنا لن أدعي ذلك لكن هذا ما كتب عنها من قبل بعض النقاد عند صدورها في طبعتها الأولى منهم الدكتورة والناقدة (منيرة المهاشير)وأذكر أن إحدى دور النشر الكبرى عرضت علي يومها تبني الرواية كونها أول رواية سعودية أشارت إلى الظاهرة .. وبالرغم من تكرار



هذه الإشارات في أكثر من موضع في الرواية فقد أشرت أيضا إلى وجود أنواع أخرى من الممارسات الاجتماعية التي تحمل صفة الإرهاب مثل تجارة المخدرات ...وغيرها من السلوكيات التي تدمر الإنسان تحت أي مسمى كان وبأي وسيلة كانت ..عندما أشارت إلى الإرهاب كان الآخرون مشغولين بالكتابة عن الهموم الخاصة .. أعتقد أني سبقت غيري في ذلك..

■ **بطل النص ظهر في صورة الكائن الانعزالي المتفرد بذاته ..علاقته باهتة بالجميع .هل هذا يفسر أن يكون النص بهذه الحالة السوداوية ؟**

- عندما يأتي الصدى من القارئ عن الرواية بهذا المحتوى..فأنت تدرك كيف ردود الفعل تختلف حول النص الروائي : (لقد قرأت روايتك وقد شدتني .. أنت قلت كل الذي في خاطري قلت الذي اشعر به دوما .. لم تترك شيئا من همومنا اليومية إلا وألمحت إليه... إلا أني في النهاية أصبت بإحباط وكرهت بطل الرواية لقد كان سلبيًا لم يتصرف حتى مع حبيبته .. لم يكن له دور ايجابي ؟؟ أنهم بطل مهزوم ... لم يقدم أي شيء لم يغامر ويتزوج حبيبته لم يفعل شيئا تجاه أي مسألة) هذه القارئة اتهمت البطل قبلك . لكني أسأل ..كم هم العشاق الذين حالت ظروفهم دون الارتباط بحبيباتهم لأسباب كثيرة منها مسألة النسب

في مجتمعنا للأسف قصص محزنه حالات طلاق لأزواج أنجبوا أطفالا بسبب اختلاف النسب .. أليس هذا هو واقعنا لماذا يريد البعض من بطل الرواية أن يكون(سوبر مان) هل تريد نهاية مثل الأفلام العربية البطل يتزوج البطلة .. هل أنت ترى ضوءًا قريبًا في نهاية النفق ..أنا أرى بصيصًا بعيدًا لكن المجتمع يحتاج إلى أكثر من صدمة حتى يفيق من غفوته .. دعني أسألك ما هو التقدم الذي حدث في العالم العربي منذ عشرات السنين ؟؟

■ **خالد الشيخ – صحافي ويكتب القصة القصيرة – صدرت له رواية وحيدة بعنوان: يوم التقينا..يوم افترقنا.**



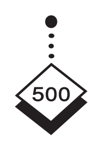
مؤلف رواية لا أحد في تبوك مطلق البلوي

ما كتبته في روايتي هو تعبير عن الإنسان العادي والبسيط الذي يسمونه (ملح الأرض)

■ **منصور بن عايد بطل الرواية.. يتداعى.. يتوجع. يتهامس مع داخله. لكن كل هذه التداعيات لا تنمو في السرد كحدث. بل تتكرر الأفعال والرؤى داخل الرواية.. لماذا جعلت عالم روايتك بهذا الضيق والمساحة المحدودة سرديًا؟**

- تدور أحداث الرواية في زمن الحرب، والحرب حدث كوني يزلزل كل شيء مادي ومعنوي، ويهز النفوس هزاً عنيفاً بمشاعر تتباين من الشجاعة للحماقة إلى الجبن والخوف... حتى المسلمات يفقدها البعض في أحيان كثيرة حينما لا يستطيعون استيعاب هذا الحدث الضخم... الحرب حدث يُنتج الفناء والموت في أقسى صوره وأعمقها، فحين تصور هذا الحدث في مدينة صغيرة، وتضعها في قلب الحرب ماذا تنتظر منها ومن أناسها؟ أيبقون كما هم؟ موقفي كسارد هل يهتم بالتفاصيل لكونها تفاصيل فقط، أو لأثرها على الناس ونفوسهم؟ هل من المهم تصوير هذا الخلل الذي زلزل هذه النفوس التي كانت مطمئنة؟ لذلك فهو أمر طبيعي أن يتداعى البطل، ليعبر عن همومه ورغباته وخوفه في مواجهة هذا الحدث الضخم.. هذا ما أعتقد أنه أمر طبيعي وعادي لأن الإنسان هو المحور، والحدث الأساسي هو الحرب.

■ **هجاء المدن أمر معتاد من الروائي السعودي خصوصا الرياض التي نالت نصيبها من هجاء الروائيين، هل سرقتك هذه اللعبة في التعامل مع تبوك، وانتقدت لهجائية**



مفتعلة في روايتك التي تحكي حكاية شاب بسيط مولع بالأشياء السهلة؟

- أنا عاشق لتبوك كأرض وتاريخ وبشر... ليس هناك أي هجاء لتبوك... تبوك تشكل وجداني كما تشكل وجدان كافة أبنائها، وما تطرحه الرواية حول مدينة تبوك ليس أكثر من كونها مدينة بطل الرواية، وهي محور حديثه الدائم وهذا من وجهة نظري نوع مختلف من الحب يعبر عن نفسه بقسوة وليس هجاء، أما ولع منصور بالأشياء البسيطة فذلك لأنه شخصية بسيطة وعادية ليس لها أي أعماق فلسفية أو علمية، وهو أمر قصدته للتعبير عن الإنسان العادي والبسيط الذي يسمونه (ملح الأرض) وتتكون شخصيته البسيطة من طبيعة المجتمع، وتأثيرات العادات والتقاليد عليه؛ سواء قبلها أو رفضها وتمرد عليها.

■ **تنعدم تقريباً لغة الفضح الجوّاني للشخصيات في الرواية السعودية، بينما بطل روايتك تعاطى مع الارتداد إلى الذات وهذه ميزة في الرواية، لولا أنك بعثرت همومه وحملته الحمولات السردية المعتادة في الرواية السعودية... لماذا لم تتجنب هذا المأزق وتجعل منصور يحفر في أحداث محددة بعمق دون المرور على كل الأشياء كإشارات وفلاشات سريعة؟**

- هذه وجهة نظرك أنت في الصياغة الفنية، ولك الحق كل الحق فيها، وفي المقابل أملك أنا - ككاتب - الحق في صياغة عملي الروائي من وجهة نظري، وأنا أرى الأمور بشكل مختلف، فمنصور كشاب من تبوك يعيش في مجتمع له سمات عامة، عايش حدثاً كونياً كبيراً، دفعه إلى ردود فعل تتسق مع طبيعة شخصيته، وتركيبته الاجتماعية، والبيئة التي يعيش فيها بما فيها من مكونات مادية وبشرية، فهو كائن مبعثر إذا جاز لي هذا الوصف، وهذه شخصية عرفتها في الواقع، فهي ليست شخصية خيالية بالكامل، ومعرفتي لها جزء من ملاحظاتي الإنسانية على أبناء مجتمعنا، وأحببت أن أقدمها كما هي في الواقع، ربما أثر هذا في تركيبة السرد، فبدا البطل كما تقول أنت مبعثر الهموم، غير قادر على الفعل، إلا أن هذه بالفعل هي مفردات شخصية منصور.

■ **رغم أن لغة الرواية تناسبت إلى حد بعيد مع الحالة السردية، إلا أنها بالغت في النحيب والتوجع في بعض المواقع مما جعل السرد ضبابياً ووارى الحدث في بعض مواضع**



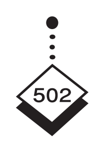
الحكاية؟

– لغة السرد التي استخدمتها لم تكن (من وجهة نظري) لغة معقدة أو أدبية بشكل مغاير لما هو طبيعي، بل حاولت بقدر الإمكان أن أستخدم ما يمكن أن تطلق عليه اللغة البيضاء، أو اللغة الطبيعية، لأني أردت أن تصل كلماتي بسيطة قادرة على توصيل فكر الرواية للتعبير عن الإنسان في حالة أزمة وجود، وأعتقد أن الحدث كان موجوداً طوال العمل، فالحدث المحوري في الرواية حدث مدمر... هو الحرب التي تدمر كل شيء حي أو جامد، إلا أنه حدث سكوني في نفس الوقت في بيئة الحدث الروائي التي هي مدينة تبوك لأن تأثير الحرب عليها غير مباشر، أما صراعات منصور وأفعاله، فهي تنويعات مخادعة على الحدث الرئيس، وهي تتصاعد شيئاً فشيئاً لبلوغ ذروة الفعل المنتهي بالفشل، ولم تكن هناك في رأيي أية مبالغة من أي نوع، فبحث منصور عن تحقيق ذاته هو بحث مشروع حتى لو كانت أدواته خاطئة، وهو يتحرك لتحقيق رغباته، وينجح في الحركة لكنه لا ينجح في تحقيق ذاته.

■ **لم تمثل حرب الخليج كغطاء سردي إضافة حقيقية لأحداث الرواية.. وربما لو استثمر تنوع التركيبة السكانية لمدينة تبوك الحدودية كغطاء سردي لكان ذلك أكثر إثراءً للسرد.**

– ليست الحرب غطاء سردياً لأحداث الرواية، الحرب كما سبق وقلت، هي حالة كونية في زمن ومكان يترك أثره على البشر والحيوانات وحتى الجماد حتى لو كان تأثيراً غير مباشر كما في الرواية، وهو تأثير مدمر بكل ما تحمله كلمة الدمار من معنى، وإن كنت لا أميل إلى ما تفضلت به من تصور فأزمة الخليج الثانية إلى هذه اللحظة وبعد مضي هذه السنوات ما زالت مؤثرة من وجوه عدة، وما زالت قراءتها تتم بأكثر من أسلوب وطريقة ومنهج، وهو ما يجعل الحرب ليس غطاءً سردياً لأجواء الرواية ولكن مؤثر قدري هائل يشبه الأقدار التراجيدية، أما التعامل مع التنوع السكاني لمدينة تبوك كمدينة حدودية فهي فكرة ممتازة، وتشبه الدراسات السوسيولوجية والأنثربولوجية وأعدك بوضعها في الاعتبار لو شاء الله وكتبت مرة أخرى عن المدينة الحدودية.

■ **لماذا لم يلعب منصور دور المتلصص على الحياة السرية للآخرين كما في فيلم**



(عصفور السطح) لإكساب الرواية الكثير من التفاصيل الصغيرة ؟

– لم أشأ أن أبحر كثيراً في عوالم الآخرين لأن منصور وقضية انتمائه وبحثه عن الذات في ظرف وجودي ضاغط كان هو محور تفكيري وما أردت التركيز عليه وإبرازه في الرواية، وتستطيع أن تقرأ منصور كبطل فاعل في الحدث السردي من أكثر من زاوية حتى أن من حوله هم ظلال لا أكثر، فهو أكثرهم شبهاً بتبوك البطل المكاني للعمل، وفيما يخص علاقة منصور بعائلته فهو كاف إلى حد كبير لتوضيح تأزم علاقة منصور مع كل ما ينتمي إليه لأسباب تخصه، وأسباب تخص من حوله من بشر وأماكن وأحداث، وللأسف أنا لم أشاهد فيلم (عصفور السطح) حتى يمكنني الحديث عنه وعقد مقارنة.

■ **بدا منصور مهووساً بالجنس وعالم المرأة المجهول بالنسبة له، فبدا كشخص غير سوي، عاجز عن دخول عالم المرأة.. وبالتالي وقع الذكر منصور في سرد تشكٍ عاطفي؟**

– دعني أقل إن منصور غير معني بعالم المرأة إلا من وجهة نظر الجهل بهذا العالم السري والسحري في ثقافته الاجتماعية، فتكوينه النفسي والاجتماعي يجعله في هذا العمل غير مكترث كثيراً بهذا العالم الأنثوي السحري إن جاز التعبير، وهو ليس مهووساً جنسياً، وحين تتأسس علاقة مباشرة له مع جسد المرأة من خلال علاقته بسهام النورية، تتركه هذه العلاقة تحت تأثير صدمة نفسية لأن فترة تواصله مع المرأة كانت قصيرة ومتقطعة، وجعلته بالتالي يقع تحت سطوة المرأة كأنثى، ولم يستطع أن يتوغل في عالمها الإنساني حتى يجد إجابات لأسئلة عريقة في كيانه، وبالتالي ما صورته الرواية لعلاقة منصور بالمرأة هو جزء من معاناته التي تشكل شخصيته كمنصور بن عايد الفتى البسيط القادم من واقع مكاني يمر به جزء هام من العالم، ويعجز هو لأسباب ثقافية عن استيعابه.

■ **توصيف العائلة في عملك يخالف التوصيف النمطي لها في الثقافة السعودية لكنك لم تتعمق كثيراً، فهل خفت من حكاية التوغل في تصوير العلاقة داخل منزل منصور؟**

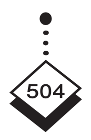
– أعتقد أن تصويري لأسرة منصور بطل الرواية لم يكن مجافياً للواقع لسبب بسيط، أن هناك دائماً ما هو استثناء، وهذا الاستثناء يُثبت القاعدة ولا ينفيها، فوجود علاقة سيئة بين أم وأحد أبنائها، أو أب وأبنائه أمر وارد، ولعلنا جميعاً لا ننس رواية (الإخوة كرامازوف)



للروائي الروسي الشهير دستيوفسكي، والذي استفاد علم النفس منها في تحديد هوية الأب القاسي الشرس وأصبح الأب الإيفانوفي أحدى أدوات علم النفس، ولأن الأم هي مصدر الحنان والدفء، ولأنها في التراث الإسلامي والعربي ذات رفعة ومقام لا يطال، أصاب البعض الدهشة والامتعاض من صورة العلاقة بين الابن وأمه على وجه التحديد، أما بقية العلاقات داخل أسرة منصور فأزعم أنها علاقات عادية وموجودة في كثير من الأسر - لكن - تصور البعض في مجتمعنا السعودي عن كوننا مجتمعاً ملائكياً، وعدم البوح بتفاصيل الحياة، وجعلها من المسكوت عنه هو ما جعل توصيفي لعلاقات منصور الأسرية مستفزاً للبعض، والحقيقة أن أسرة منصور أسرة طبيعية، والعلاقات فيما بين أفرادها علاقات عادية تشبه آلاف الأسر غيرها سواء في السعودية أو أي بلد في العالم.

المصدر:

جريدة الرياض: ٥ مارس ٢٠٠٩.



صبا الحرز مؤلفة رواية (الآخرون)

بُعد المسافة بين ما هو فني وما هو اجتماعي، منح الرواية صبغة الفضائحيّة

■ **بماذا تشعرين. عندما يقال عن رواية «الآخرون» رواية فضائحية، رواية تكشف المستور. ويستمر الحديث عنها في هذا المستوى. وبالتالي يتم تغييب الجانب الفني في الرواية؟.**

- الامتعاض الذي كان يراودني في البداية تبدد، وبقيت الغرابة. التوقيت الذي نزلت فيه الرواية، والدعاية الموجهة واختلاف المستويات القرائيّة وبُعد المسافة بين ما هو فَنّي وما هو اجتماعي أو قربها وحتّى الهوس الأخير بالفضح وعدمه.. انتهت جميعها لمنح الرواية صبغة الفضائحيّة. لكني أقلّ البشر ارتباطاً ب «الآخرون» ولقد فهمتُ مبكراً أنّ علي الوقوف خارج الدائرة.

■ **حساسية موضوع الرواية يتم التعامل معه على مستوى اللغة برهافة، هذه اللغة التي تم الاعتناء بها جيدا. ألم يكن هناك حاجة الى لغة متباينة، لغة صاخبة، تناسب موضوعًا يلامس مناطق محظورة. فنلاحظ حتى حوار الشخصيات يتم بعناية. وربما أحيانًا نشم فيه رائحة التكلف؟.**

- حاولتُ الاشتغال على لغتي، ولستُ أزعم أنّي ذهبتُ في ذلك بعيداً، كنتُ قد حظيتُ دائماً بالإطراء على مستوى اللغة، رغم أنّي أجدها في الرواية سيئة بقدر لا بأس به. هذا



بالإضافة لكوني أسوأ كاتب حوارات على الإطلاق. أعتقد أنّ لغة الرواية كانت أثقل مما يجدر بها أن تكون عليه، أثقل مما تتحمل الرواية نفسها، ولو أنها كانت أكثر حرّية وحيويّة لأقنعتني أكثر كقارئة. من ناحية مقابلة، هذه اللغة بالذات نفعتني بشيء كان شديد الأهمية بالنسبة ل «الآخرون»: المواربة.

■ **الرواية بعنوان «الآخرون» ولم أجد أثراً للآخرين في النص، أعني أن الرواية قائمة على هذيان داخلي، لفتاة ممتلئة بالهلوسة، ليس هناك حضور حقيقي لتباين الآخر، حتى تلك الخطفات التي يتم فيها استحضار الآخر يتشكل برؤى ذاتية جاهزة لبطلة الرواية؟**

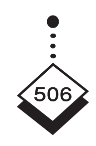
- إذا لم تكن هي نفسها آخر فلا بد أنّي كتبتُ النصّ الخطأ أو أنّك قرأت النصّ الخطأ! لا يوجد ثان من غير أول، ولا يوجد كذلك آخر من دون آخر.

■ **أدري لا يوجد آخر من دون آخر. ما قصدته أن حالة البطلة النفسية ورؤيتها المرتدة الى داخلها لا يسمح لها بالاعتناء بما يطرحه الآخر، بل هي متصالحة معه الى حد كبير، أليس في علاقاتها مع ريان وعمر. وكذلك حديثها باللهجة البيضاء دلالة هذا التصالح ؟**

- لست أحصر الآخرية بالدين أو المذهب أو المنطقة أو... إلخ. الآخرية هنا كانت على صعيد كوني فردًا وكونك فردًا وأننا بكلّ أشكال العزلة الممكنة والتوحش متباينون وفرديون وبالخصوص عاجزون عن المشاركة، وأننا شيئاً فشيئًا على طول حياتنا ننسحب إلى الداخل، ونجهل كيفية الخروج.

■ **المشاهد الحسية أخذت مساحات هائلة من النص، والبعض منها تمت صناعته بطريقة السادو - مازوكية. بهارات العنف المبثوثة في تلك المشاهد، هل هي من باب اضفاء العمق لتلك العلاقات التي تبدو هشة خارج دائرة الحسي؟**

- العمق آتٍ من مجموع المخاوف والضياعات والأحزان وغبار الماضي وانعكاس الذات وصورتها، التي تدفع بأحدٍ للمشي في الطريق المُهلِك علاقات كهذه، علاقات تقوم على الأذى.



جميع العلاقات، بكلّ أشكالها التي رصدتها الرواية كانت غير مستقرة، وقابلة للانحلال في أيّ وقت. الحسيّ في الرواية يبدو كما لو أنّه ابتلع كلّ العلاقة ليعيد انتاجها في حالات شدّ متعاقبة.

■ مثليات يتحدثن بلغة راقية، يتم التجادل بينهن بفلسفة عميقة، الخطاب العاطفي الذي تنتجه تلك العلاقة يبدو جمالياً إلى حد بعيد. على مستوى الصدق الفني. هل هذا الأمر يبدو مقنعاً؟

- لا يفترض بي تكريس الصور الأكثر نمطية عن موضوع كتابتي. وليس شرطاً أنّ الابتذال والسوقيّة والجهل ستكون مقنعة لي في المقابل، لا على مستوى الصدق الفني ولا على مستوى أنّ تكون الشخصية الروائية مُقنعة وحقيقية، هي كذلك -مقنعة وحقيقيّة- بالنسبة لي في تمام الصورة التي كتبتها بها. الحصانة العائلية والتربية المتزنة والروح الخلاقة والمؤهل الدراسي والثقافة الذاتيّة جميعها لم تمنع عن هؤلاء الفتيات الخوض على طول الرواية في ضياعهن وتعبهن.

■ لماذا كانت بطلة الرواية دوماً تتخذ الجانب السلبي في علاقاتها، تكون هي الشخصية التي تُقهر، تُعذب، يُمارس ضدها الأذى؟.

- نحن نحقق خوفنا لفرط ما نخاف، ونسعى بوعي أو من دونه لنمشي في المسارات أو نتخذ المواقف التي تقودنا جميعها وبشكل مُحتّم إلى ما نخاف. الأكيد، أنّ التعرض للأذى في حياتنا مسألة اختيار، لا يمكن أن تؤذى من دون أن تسمح بذلك سابقاً. لقد تركت إشارات عديدة على طول الرواية تجيب عن «لماذا» وهو دور القارئ في اكتشافها واستخدامها لفهم الشخصيّة الروائية ومعرفة دوافعها.

■ بطلات الرواية يدخلن في مأزق المثلية، لمجرد موقف عارض، أتصور أن هذه المواقف العارضة لا تخلق انتماء حقيقيًا لعالم المثلية، لأنها تجارب تحدث لمرة واحدة. ما حدث في الرواية هو تبسيط لحالة الانتماء لهذا العالم.. أليس كذلك؟

- هذا العالم لم يكن ثيمة الرواية، ولا تخليقه وطرحه كان من مقاصدها الأوليّة. لقد



استخدمته لأجل القول، لكنه ليس ما قيل أو ما زال يُقال عبر الرواية. لكن، ما العارض؟.

- التفاصيل الصغيرة العابرة أو الأخرى الأكثر خفاء وسرّية، تلك التي تقلب حيواتنا أو تدفعنا لطرق دون أخرى، ليست عارضة. لا يوجد ما هو عارض في أن تختبر هويتك، للدوافع الخطأ، وتنتهي غالباً بإجابات متعسرة!

■ **الانتقال لعلاقة عاطفية مع عمر تم ببساطة لبطلة الرواية. كقارئ كان الأمر مفاجئا لي. لم يكن هناك تدرج منطقي في الأحداث يجعلني أتقبل فكرة المغايرة؟.**

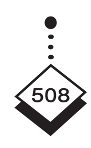
- هل تؤمن بأن تصرفاتنا كبشر محكومة بمنطق محدد؟ وأنّ حياتنا واختياراتنا لا يمكن أنّ تتخذ انعطافات غير متوقعة وغير متسقة مع كلّ الحياة التي مضت؟ ولكني لا أومن بذلك. كما أنّي لستُ أجد توصيفاً مثل «علاقة عاطفية» يناسب بالفعل ما حدث. الشرارات المُفاجئة قد لا تخلق استمراراً أطول من عمر شهاب، والتصريح بالحبّ وخوض انفعالاته قد لا يكون أبعد من نزوة ساعة. وربما - والأمر وارد أيضاً - يكون بالفعل ما كنا نبحث عنه دائماً. وفوق هذا وذاك: ماذا عن علاقتها بريان؟

■**البطلة التي تقول عن ريان «ريان يقول أشياء لا يعنيها، وينفخ في الكلمات ويطّيرها». اشعر بأن هذا الكلام ينطبق على بطلة الرواية، فهي تسرد الحكايات وتضخمها، دعيني أقل بشكل مباشر: إن أحداث الرواية تم تدبيرها افتراضيًا. بمعنى أنها صناعة انترنتية لم تلامس الواقع الحقيقي؟**

- هناك ما هو غير حقيقي بخصوص حيواتنا جميعاً، وليس اشتراطاً أن يكون نتّيا. أعتقد أننا مازلنا نجهل الكيفية التي يمكن أن يُقرأ بها نصّ كُتب في حيز افتراضي، ولذا ننتهي لوصمها بأنها تنقصها الواقعية، تحديداً إذا قرأناها بظنون سابقة إزاء الافتراضي. ثمّ إن الراوية نفسها تلامس حياتها الحيز الافتراضي بقدر كبير، للحدّ الذي تسمّي فيه الأشخاص الموجودين فعلاً في حياتها بأسمائهم النتيّة، ولذا لستُ أجده غريباً هذا التخييل الموازي للحياة نفسها.

■ **في حكاية ريان شعرت بالصدق الفني، في تصوري كان هو الاستثمار الحقيقي في الرواية للعلاقات الافتراضية؟**

- الفصل نفسه تلقيتُ عليه تعليقات مثل: «نصّ شاعري مغرق في الجمال لكنه خارج



عن رتم الرواية» أو «مجرد تعبئة فراغ لتوسيع الرواية» أو «حالة تجل للغة الرواية». القراءة المتعددة وردّ الفعل المتباين تجاه ما كُتب أمر طبيعي.

■ **الحديث عن نوبات البطلة المرضية، اليس فيه شيء من رقرقة قلب القارئ والتعاطف مع البطلة؟**

- لا أعتقد أن القارئ بهذه السذاجة، ولو أنّي أبحث عن تعاطفه لكتبتُ عن مرضٍ أكثر شيوعاً وتلامساً لأغلب الناس لأسرق تعاطفهم عن طريقه. ما كنتُ بحاجته هو تعزيز رؤية الراوية لجسدها، الرؤية السلبية القائمة على كونه مُعاقا وغير محبوب وعلاقتها معه تقوم على ما يشبه الاستخدام المحض، بالتالي، لن يكون سيئاً لو استخدمته على نحوٍ مؤذٍ أو أدخلته في تجربة لم يبحث عنها.

■ عندما كانت دارين تتحدث عن غياب أبيها، كان موقفها يبدو غريبًا من الأب. هذا اذا ما عرفنا ملابسات فترة الغياب من خلال سياق السرد. ومع ملاحظة أن فترة غياب الأب كانت البطلة في سن صغيرة، لا يسمح لها بفلسفة غيابه؟

- لا نحتاج لفلسفة الأشياء بالضرورة، ما يحركنا هو مشاعرنا تجاهها. ما وجه الغرابة في موقفها العدائي والمطبوع بالحدّة تجاه والدها؟ نتحدث عن حضور أب كان غائباً كليّاً وطفلة صغيرة تعاني من اضطرابات وملابسات وعدم فهم هذا الحضور ولا ذاك الغياب، غياب لم يستمر لعام أو اثنين، بل امتد طوال ثماني سنوات من عمر دارين، من حقّها والحال هكذا أن تُبدي تصرفات وانفعالات تعبر عن الفوضى التي أحدثها بوجوده.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ٢٣ من ذي القعدة ١٤٢٧هـ - ١٤ديسمبر ٢٠٠٦م - العدد ١٤٠٥٢.








512

وردة عبدالملك :

رواية الأوبة: ليست سردية سحرية

أو فانتازية، وما عرته لا حصانة له

■ **حالات سردية تتشكل في فضاء الانترنت كرواية بعنوان (الأوبة) لماذا كان المكان للنشر في الانترنت.. وهل هناك نية لإصدارها كعمل مطبوع؟**

- كان المكان هو الانترنت لسببين: الأول أردت ان أجرب نفسي وان تكون التجربة حية تولد وتنمو على عين من القارئ. أنا بطبعي كسول جدا ولم أكن لأكتب بهذا النفس المتصل لو لم أجد مساحة نابضة في الانترنت حيث يحثني القراء يوميا على الكتابة بحبهم وسؤالهم ومتابعتهم. لقد كنت أكتب حتى وأنا مريضة أو متعبة أو بلا مزاج. مجرد رؤيتي في ساعة ما لعدد كبير من المتصفحين (عانق عدد الزيارات للأوبة ٢٣ ألفًا) كان يذكرني بالتزامي الأدبي تجاههم. أما السبب الثاني والمرتبط بسابقه فقد كان رغبتي في أن تصل الأوبة إلى، وتقرأ من قبل أكبر شريحة ممكنة من الناس هنا، في بلدي. تعلم يا طامي أن لامجال أبدا لنشر أو تسويق عمل كهذا لدينا. كما ان لا أحد بإمكانه ان يتحمل هذا الوزر. ومن ثم جاء النت رحمة للعالمين. أما بالنسبة للشق الآخر من سؤالك فأقول: نعم، الأوبة ستصدر بإذأه تعالى في نسخة ورقية،



لكن دعنا نترك التفاصيل مفاجأة للقارئ.

■ **هل تتفقين معي بأن شخصيات الرواية تتكئ على مفهوم الضد. الكل ينفي الاخر.. سارة هي الوحيدة التي يسحقها الجميع ويتناوب على وصايتها الجميع؟**

- ان كانت شخصيات الأوبة تتكئ على مفهوم الضد فما ذلك إلا لأنهم - (أي الشخوص) - ينهلون من ثقافة يفسر فيها المختلف كـ (ضد) لا كـ (مع). لم نعتد على التساكن مع الاختلاف والتعايش مع المختلفين. أبطال الأوبة لم يكونوا بدعا في ذلك.

■ **استلاب سارة بطلة الرواية هل يدلل على نموذج المرأة لدينا بشكل عام ؟**

- نعم المرأة لدينا مستلبة. أو دعني أقل هي مخطوفة. أما من اختطفها فهذا هو السؤال الكبير الذي ينفتح على إجابات كثيرة وموجعة لا قبل لنا هنا بالخوض فيها صراحة. مع ذلك اقول إن فلوة كامرأة تبشيرية متشددة هي واحدة من المختطفين الكثر.

■ **مقدمة الرواية تشي بموقف حاد اتجاه شريحة معينة.. هل صمم العمل السردي للأوبة لمجرد الفضح والكشف دون الاتكاء على البعد الفني ؟**

- لقد قطعت شوطا طويلا في إعادة كتابة (الأوبة) فالنسخة التي ظهرت في النت كانت المسودة الأولى التي لم تخضع لتنقيح ولا لمراجعة، إذ كنت أكتب المقاطع منها وأضيفها للقراءة مباشرة. المقدمة التي تشير اليها يا طامي حذفتها فلا حاجة لها الان. لقد كانت تقريرية مباشرة هدفت منها شد انتباه القارئ واثارته ليتابع. فأنت لا شك تعلم ان رواد المنتديات شريحة متنوعة في درجة معرفتها وثقافتها وتذوقها، وبعضهم بحاجة إلى خضة بسيطة كتلك التي فعلتها المقدمة بهم. إذا تجاوزنا المقدمة المحدودة بأسطر معدودة إلى صلب العمل فأقول: إن الأوبة أكبر بكثير من مجرد تصنيفها كعمل اهتم بفضح شريحة معينة. أعرف تمام المعرفة ان الأدلجة أحد أهم مقاتل الابداع. ولو كنت مهمومة بمجرد تشويه أو تحقير فئة من الناس كما اتهمني بعض القراء لكان لذلك مسالك شتى أكثرها يسير ليس الإبداع من بينها.

مع ذلك إن كانت الأوبة فضحت مجموعة من القيم والأفكار والممارسات البالية



المعجونة بالمتخلف والبدائي والسادي فذلك ديدن الأعمال التي تغوص في اليومي والانساني والمعاشي بغض النظر عن طبيعة الشخوص والثقافات والبيئات. الأوبة ليست سردية سحرية أو فانتازية، وما عرته لا حصانة له. مع ذلك أشدد على ان القيم الوحشية كقيم هي ما عنتي وليس الأشخاص كأشخاص. لقد قلت في رد على أحد القراء إن القيم التي عرتها الأوبة لاعلاقة لها بدين الرحمة ولا بخلق الرسول المصطفى (عليه أفضل الصلاة والتسليم) ومن ثم لا حاجة لأي حمية.

■ من ادخل سارة في نفق التعب الأزلي هو امرأة.. بينما نلحظ أن من يمارس إنقاذها واستعادتها لملامسة الضوء هو الرجل متمثلا في شخصيتي عمر ومشاري.. أليس في هذا تكريس للدور الذكوري.. وإضعاف لدور المرأة في مساندة المرأة ؟

- تعرف أن (النسوية) إيديولوجية مثلها مثل أية أيديولوجية أخرى، ومن ثم فلا موطئ لها في إبداع يحترم حس القارئ. لم أفكر مطلقا بأن أكرس دورًا جنسويًا على دور، أو اعلي من شأن جنس على آخر. أقصد أنني كنت أكتب فيضا من التجارب والأحاسيس والخبرات بدون منطلقات أيديولوجية أيا كانت.

■ عبدالله ألا يشابه سارة من حيث الضعف والتعب والوقوع تحت سلطوية الآخر.. ألا تتفقين معي بأن عبدالله هو نموذج مشابه لسارة ولا يحتمل الإدانة ؟

- اتفق معك تماما في التشابه بين الاثنين، فهو ضحية مثلها. كلاهما اكتوى بالنار نفسها. كلاهما ضحية مرحلة معينة بخطابها ومبشريها وأفكارها وقيمها. لهذا قلت لك بأني لم اهتم بتكريس جنس على آخر. كان الانسان المستلب بصرف النظر عن جنسه رجلا أم امرأة هو بطل الأوبة. عبدالله لم يدن أبدا، وفي كثير من مواقف واستبطانات البطلة كان واضحا ذلك العطف الدفين تجاه عبدالله، المسحوق مثلها، المستلب كاستلابها. لقد قلت في أحد ردودي في المنتدى انني إن لم أجعل القارئ يتعاطف مع عبدالله فسأعتبر ان الحظ لم يحالفني في رسم شخصيته.

■ ألا تعتقدين أن النجاح للرواية في بيئة الانترنت ليس هو مقياسًا حقيقيًا لنجاح الرواية. وقد تصل تلك الإشادات بالعمل إلى حد تضليل المؤلف.. الرواية في حالة صدروها



سوف تجد نقدًا شرساً يتكئ على محاورة الفني في الرواية.. ألا تخشين تباين ردة الفعل المحتملة ؟

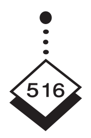
– أنا ناقدة شرسة لنفسي إلا أنني حققت من خلال الأوبة ما كنت أريده من تجريب ورضًا شخصي، وبالتالي صدقني إذا قلت لست قلقة من رد الفعل النقدي ولا انتظره ولا أتحسب له. يخطئ يا طامي من يعتقد ان الأوبة حصدت حفاوة القارئ لأنها عبت من بحيرة «غير المتكلم فيه». حسنا كلنا نجد بشكل أو بآخر لذة مسروقة من خلال استكشاف العوالم الخلفية، لكن الفني في الأوبة إن على مستوى الحبكة أو اللغة أو الأخيلة أو المشاعر أو الحوار أو الاستبطانات الداخلية هو الأقوى والأكثر جدارة. الأوبة ليست عملا سهلا أو تقريريا أو مبتذلا أو مكررا.

■ **من خلال رصدي لتداخلك مع الأعضاء وجدت لديك حسا نقديا يعي تقنيات السرد.. هل هناك تجارب سردية سابقة سواء على مستوى القصة أو الرواية ؟**

– يمكنني في هذا الصدد وبدون الدخول في تفاصيل دقيقة ان أقول لك إن كاتبة الأوبة لم تأت من فراغ.

■ **أي من الشخصيات في الرواية أرهقتك سواء على مستوى بناء الشخصية أو من خلال تمددها في السرد.. وأيها كان أكثر حميمية ومنحك فرصة التألق في كتابتها ؟**

– لمارون عبود عبارة جميلة في وصف فرح انطون أستعيرها هنا لأقول: أكثر شخصيات الأوبة كانت» محمومة حرارتها دائمًا فوق الأربعين».. كلها بمعنى ما أرهقتني أو ساكنتني أو اشعلتني. سارة في قيامتها كانت الأقرب إلى نفسي. أحببت عمر وعطفت على عبدالله ونفرت من عليّ. لكن تظل شخصية عبدالله هي الأكثر تركيبا وتعقيدا.




517

أميرة القحطاني مؤلفة رواية « فتنة»:

فتنة فتاة أتعبها التصنع وأرهقتها الأسئلة

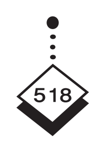
■ بطلة رواية «فتنة» استحوذت على كل مجريات الأحداث في النص. هذا الاستحواذ هل جعلها تبالغ في مسألة البوح.. و تبالغ أيضا حتى في وجعها؟

- دعنا نقل ان وجع فتنة وألمها هو الذي خلق هذا البوح وأدى إلى صناعة هذا النص وفتنة في الرواية هي الإنسان بشكل عام عندما يصاب بجرح غائر من الداخل جرح غير مرئي يصعب الوصول إليه وعلاجه.

■ في رحلة الحج كانت فتنة ترى الفضاء المقدس بطريقة مغايرة لما اعتدنا عليه. كانت تبوح بالأسئلة وتهجس بأمور قد تحمل طابع القلق والتشكك. هذا يقودنا الى السؤال عن مدى القلق الداخلي الذي يستحوذ على فتنة؟

- الإنسان الذي تثور بداخله الأسئلة حول الممارسات التي يكبر ويجد نفسه عليها هو الإنسان الذي يبحث عن الإيمان الحقيقي لا الإيمان الشكلي وفتنة فتاة أتعبها التصنع في كل جزء من أجزاء حياتها لذا تجدها قلقة بشكل مستمر وتحاول بقدر الإمكان وعن طريق إثارة الأسئلة التخلص من هذا القلق الداخلي وهذا التصنع.

■ عندما ذهبت فتنة الى الأماكن المقدسة وأيضا عندما ذهبت إلى موطنها الأصلي في الجنوب.. اتخذت مسألة السرد طابع من يوصف المكان بعيون الغريب. هذا التوصيف



ألا يجعل الساردة تتماثل مع المستشرقين الذين ينشغلون بتدوين دهشة الأشياء التي تعتبر بكرا في ذاكرتهم؟

- هي غريبة بالفعل عن تلك الأماكن وتراها لأول مرة خصوصًا عندما ذهبت إلى (الديرة) الحلم بالنسبة إليها كل المظاهر هناك مثيرة للدهشة خصوصا لفتاه تخرج لأول مرة من مدينة حديثة لتجد نفسها بين الجبال مع عادات وتقاليد تلمسها لأول مرة. الأمر الآخر والمهم ان هذه الدهشة تحمل بطياتها شيئا من النقد لبعض الأمور سواء كانت في الأماكن المقدسة أو في الجنوب.

■ **رائحة الرجل السعودي تعذّب فتنة. وهذه الرائحة ظلت الحلم المبهج الذي يرطب روحها الجافة.. لكن فتنة لا تريد أن تصل إلى تلك الرائحة اليس كذلك؟**

- هي لا تعذبها بل على العكس تريحها وتقربها من مداواة الجرح (والدها) لكن ليس كل رجل سعودي يرطب روح فتنة هي تبحث عن الرجل النموذج - من وجهة نظرها - وهو الرجل المتعلم المثقف والمتمرد في نفس الوقت الرافض للحياة الاجتماعية الطبيعية المتحرر العنيد الذي يقف في وجه القوانين الند بالند وشرطها الأول في هذا كله ان يكون (قبليا) وقبلي تعني في مصطلح فتنة (السعودي الأصل) أي (الرائحة الخالصة) وهي لم تصل الى تلك الرائحة ليس لأنها لا تريد الوصول إليها بل لان جميع الذين عرفتهم لم يتمكنوا من منحها خلاصة تلك الرائحة وهي (الأمان والحب).

■ **إذاً الرائحة الخالصة التي تبحث عنها فتنة. تكرس مسألة القبلية برغم الادعاء بأنها تسمو بروحها على تلك التصنيفات؟**

- فتنة مدعية من بداية الرواية إلى نهايتها، هي تقول ما لا تفعل وتنطق بما لا تؤمن لا جديد في ذلك والقبيلة لدى فتنة هي (والدها) الذي تبحث عنه في الرجال لذا تجدها تطرح هذا السؤال مباشرة على ضحيتها كما حدث مع عبد العزيز.

■ **رغم أن فتنة تجيد صناعة الاسئلة وتعذبها التمزقات إلا أنها لا تريد أن تصل إلى**



شواطئ الاستقرار النفسي.. هل هذا صحيح؟

- عندما يفقد القارب الشراع يفقد المرسى.. فتنة لا تملك الخيار (تريد أو لا تريد) هي تتحرك وفق بوصله محطمة تقذف بها هنا وتقذف بها هناك يخيل إليها أحيانا بأنها تسير في الاتجاه الصحيح وكلما اقتربت من الشاطئ أبعدها تخبطها عنه مرة اخرى.

■ **الطبيب عبد العزيز تطرفه الحاد من الإلحاد الى التطرف لم أجده متوافقا مع صفات تلك الشخصية في الرواية. لم يكن مناسبا. أجد المسألة لا يمكن أن تأخذ تلك البساطة في التحولات؟**

- لو نظرت إلى الواقع يا طامي لوجدت أكثر من هذا، ليس من الصعب على عبد العزيز ان يتحول إلى مسلمًا متشدد خصوصا وان لديه قابلية التحول من البداية لا تنس انه كان مسلم وتحول إلى ملحد وهذا الأمر هو الأصعب المسلم لا يترك دينه بسهولة وعندما يتركه ويعود إليه يعود أحيانا بتأنيب الضمير وربما أراد عبد العزيز هنا التكفير عن ذنب (الإلحاد) مما جعله يبالغ ويصل إلى التطرف.

■ **فتنة وهي تسرد حكايتها كانت تسرد بشفافية. ولم تجمل ذاتها. بل إننا نشعر بصدقها وكذبها وزيفها.. توصيف كل هذه المآزق النفسية والروحية ليس سهلا في الكتابة. كيف تم لك الأمر بهذه الانسيابية؟**

- أولا أشكرك على هذا الثناء وأتمنى ان يكون في محله بالنسبة لفتنة هي (جرح دام) ووصف الجرح لا يحتاج إلى جهد كبير فبمجرد ان تضع يدك عليه ينزف وفتنة موجودة في داخلنا كلنا.. كلنا نكذب ونناقق ونخطئ ونظهر ما لا نبطن ونزيّف كلنا نتحرب لكي نستمر في هذه الكذبة الكبيرة (الحياة) أما هي فقد كانت شجاعة عندما قررت خلع القناع والاعتراف بالتصنع والتحربي في محاولة منها للخلاص وسواء أنجحت أم لم تنجح هي في النهاية حاولت والمحاولة في حد ذاتها انتصار على الذات.

■ **برغم ادعاء فتنة محبتها للأم.. وفيما عدا حادثة توهم فقدها في الحج. لم نجد**



في الرواية ما يؤسس لهذه المحبة والتعلق بالأم؟

- الأب والأم جناحا الطفل وعندما يفقد احد جناحيه في وقت مبكر من حياته تجده يكافح للحفاظ على الجناح المتبقي له بشكل مستميت مما يخلق لديه حالة تشبه الوسواس القهري حيث تتكون لديه صورة ذهنية معينة كأن يتخيل (موت الأم) مثلاً هذه الصورة تكبر مع الطفل وتستمر في تعذيبه وهنا لا يحتاج هذا الطفل عندما يكبر إلى ما يعزز تعلقه بأمه أو بأبيه الموضوع (نفسي) وأنا أقدم هنا حالة نفسية مركبة لبطلة فقدت احد جناحيها وفتتها الخوف من فقد الجناح الآخر.

■ **روايتك تتقاطع مع رواية الحزام في تقديم ذات المكان. عرفت أنك لم تقرئي الرواية. المفارقة في الأمر ان المكان مكتوب من أناس ابتعدوا عنه. هذه المفارقة على ماذا تدل؟**

- ليس ذات المكان بالضبط عسير شاسعة والمنطقة التي تحدث عنها أبو دهمان تختلف كليا عن المنطقة التي تحدثت أنا عنها سواء كان من ناحية الممارسات اليومية أو من ناحية البشر وطبيعتهم النفسية. وابو دهمان تحدث عن منطقة ولد وكبر فيها (بحب) أما أنا فتحدثت عن فتاه تسمع فقط عن منطقة بعيدة جدا ولد بها والدها وهي تسعى إليها لأسباب معينة منها إرضاء الغرور باستعراض نفسها كفتاة متعلمة وجميلة في منطقة تعتبر بدائية ومن جهة أخرى الاقتراب من رائحة الرجل السعودي والتي تمثلت هناك في أمير المنطقة خالد الفيصل.

■ **كل أبطال الرواية مسخرون سرديا لخدمة فتنة.. أليست هذه نرجسية الكاتبة؟**

- كل أبطال الرواية ولدوا على يد الكاتبة ليست فتنة فقط الفرق ان الأحداث كلها تدور حول هذه الفتنة وتتحرك لإبراز النزف الداخلي لها مما جعلها المحور الرئيس ونقطة الالتقاء ولو قمت مثلاً بسرد تفاصيل كل شخصية على حدة بجروحها لخلقت نوعا من التشتت لدى القارئ مما سيبعده عن الجرح الرئيس (فتنة).

■ لعبة السرد كانت تنهل من ذاكرة اللحظة ومن التداعيات التي تستدعيها بطلة



الرواية.. هذا الأسلوب.. ألا تخافين ان يجعل القارئ يرتبك في مسألة زمن الحدث؟

- لا أبداً اعتقد باني وفقت في هذه النقطة فالخروج من الزمن والعودة إليه مرة أخرى جاء بشكل سلس وكسر حاجز الملل لدى القارئ وقد لمست هذا في بعض الرسائل التي وصلتني من القراء وفي القراءات النقدية التي قام بها الدكتور عبد الله الفيفي والأديب عبده خال.

■ **ملامح الوطن الخليجي للبطلة مغيب تمامًا في الرواية.. لماذا؟**

- أنا لم أكن أتحدث عن سيرة ذاتية للبطلة ولو تطرقت لمدينتها لما انتهيت من هذه الرواية إلى الآن فالمدينة التي يعيش بها الإنسان تحمل الكثير من الذكريات والأحداث.. القضية هنا تدور حول الحالة النفسية لهذه البطلة وأسباب نشأتها وستلاحظ ان أي أمر تم التطرق إليه في الرواية جاء لتسليط الضوء على هذه الحالة النفسية لا أكثر.

■ **هناك إطاحة تامة بذاكرة المشهد السياسي.. هل هذا التشويه متعمد من الساردة؟**

- البطلة (رافضة ومتناقضة) وكل ما دار حول السياسة في الرواية جاء لدعم هاتين النقطتين فقط هي ترفض الحكم الوراثي ولا تؤمن بالديمقراطية تتحدث عن الشيوعية ولا تفهمها تستنكر عملية السلام ولا تهتم للقضية الفلسطينية تتحدث عن جمال عبد الناصر بفخر ولا تعرف لماذا تحتفظ بقصاصة كتب عليها خبر الانقلاب الذي قاده سوار الذهب بين كتبها دون ذكر السبب وهكذا.. وهي في النهاية مع الذين يرفضون ويختارون (الضد) ليس لسبب سياسي بل لان هذا الأمر يعزز رغبتها في الانقلاب الذي تقوده هي ضد واقعها وضد مجتمعها.

المصدر:

جريدة الرياض: الخميس ١٣ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ - ٢٨يونيو ٢٠٠٧م - العدد ١٤٢٤٨



حوار مع أمل الفاران:

عن رواية كائنات من طرب

■ **أمل الفاران تمتلك خاصية قد تميزها عن الروائيات السعوديات. هذه الخاصية تتمثل في كونك بعيدة عن المدن. وروحك معلقة بالصحراء وذاكرتك تنهل من فضائها .هذا الارتباط بينك وبين هذا المكان. كيف تجدين أثره في لغتك الروائية،في مضامين روايتك وكذلك في الشخوص الذين ينتمون بشكل أو بآخر إلى الصحراء؟**

- هل لاحظت التقشف في لغتي، الصرامة في استخدام الضروري منها حسب الضرورة، أعتقد أن ذلك شيء من روح بيت الشعر (بفتح الشين) رغبة البدوي في ألا يكون هناك ما يثقله، لو أخذتها هذا المأخذ سأصطدم بصورة البدوي الكثير الحكي، الذي هو مستعد للتكاذب لقطع المسافات والزمن .بصراحة لا أعرف السبب .

■ **في روايتك الأولى كانت البطلة مثقفة ومأزومة بقضاياها الوجودية .كان الحلم فضاءها الذي يربطها بواقعها .كانت تلك الحالة أشبه بالسيرة النفسية .الىأي حد تجدين البعد النفسي بتجلياته حاضرًا في روايتك؟**

- البعد النفسي كان حاضراً بقوة في العمل الأول لأنه كان حاضراً في حياتي؛ كان حلمي أن أكمل تعليمي في مجال علم النفس، قرأت كثيراً في تلك الفترة، عشت ما قرأت بأبعاده، فإذا أضفت إلى ذلك عالمي البعيد الصافي فإنني على الصعيد الشخصي عشت حتى تجارب الخروج من الجسد، الأحلام التي سردتها في العمل لم تكن بعيدة عن واقعي، وربما



للبيئة تأثيرها فأنا من بلدة تعرف النساء فيها بحمل الأخريات وبنوع الجنين من الأحلام، ويستمطرن الأحلام أحياناً بطقوس خاصة .

■ **من يرصد تجربتك في الروايتين يجد هناك اشتغالاً على التكنيك وفنيات السرد ..كيف تفسرين هذا الأمر وهل التكنيك يتخلق من فضاء النص أم أن النص يتم إخضاعه إلى فنيتك في الكتابة ؟**

– لا هذا ولا ذاك، التكنيك يشغلني فوق ما تتصور، وأهتم به، أراقبه في الروايات، في الأفلام، حتى في التقاط الصور أو في عرض بوربوينت لدورة تدريبية في مجال عملي في التعليم، يشغلني حتى وقت الكتابة، ويعطلني أحياناً هل تعلم أن لدي عملاً طويلاً أعدت كتابته عدة مرات، وكل مرة أتوقف حين تختطفني تقنية جديدة وأحسها أنسب، فأكفر بكل ما اطمأننت إليه من قبل من جودة العمل، وأهرب منه فترة حتى أعود بتقنية جديدة، ثم لا أستطيع استخدامها في العمل ..

■ **في كائنات من طرب كان الحوار هو سيد الرواية.وأن يتم التخفف من السرد ومنح المساحة الكبرى للحوار يعد هذا الأمر مغامرة سردية .كيف هي معاناتك في جعل الرواية تسير بهذا الرتم الحواري؟**

– كما قلت لك تشغلني السينما، أفكر في الصورة والحوار، وهذا ربما قبل السينما في بدايات القراءة عندي كنت أقفز فوق أسطر الوصف حين يرسم الكاتب العالم حول أبطاله أو الطبيعة أو نهر جارٍ، لم أكن أستطيع تحمل تلك المقاطع فكنت أتجاوزها هرباً، وربما هذا ما جعلني أقلل منها فيما أكتب حتى وصلت لمرحلة كتابة كائنات من طرب كان هدفي ألا ألقي بآرائي الشخصية على الشخصيات، وأن أترك ذلك لقارئ سأشوشه بتضارب الآراء كما تشوشني في واقعي، وفوجئت بهذا النمط يطغى على العمل صفحة بعد صفحة العمل الذي سقط على أوراقي في صباح خميسي جميل على صورة حوار متشنج بين رجل وامرأته .



أمل الفاران :

في حوار عن كائنات من طرب

■ **أجد لغتك لغة صارمة ..المفردة في نصك شرسة .حتى عندما يأتي البوح في السرد تحتفظ لغتك بصرامتها وجديتها ..هذا التعاطي الحاد مع اللغة بماذا تفسرينه ؟**

- لا أعرف، حقيقة لا أعرف، لم أنظر يوماً للغتي على أنها صارمة، ولا جادة، وهي تأتي بالشكل الذي هي عليه ولا أعرف كيف أجعلها تأتي بشكل آخر.

■ **لاحظت أن الكثير من القراء عانوا من تعدد الشخصيات وكثرتها - بل البعض منهم توقف عن قراءة الرواية لكثرة الأسماء وعدم تواصله مع عوالم الرواية - هل توقعتِ ردة فعل مثل هذه من القارئ ؟ وماهو المبرر الفني لإقحام كل الأسماء في بداية الرواية لم يكن هناك تدرج في تقديمهم أثناء السرد ؟**

- بعد كتابة العمل قرأته شقيقاتي وحكين لي عن تعدد الشخصيات، ثم أعطيته لزميل شاعر أحترم رأيه فتوقف عند نفس النقطة، حين وضعته بين يدي رنا إدريس (دار الآداب) تلقيت موافقتهم مع إشارتهم لتعدد الشخصيات، لكني كنت أريد الصدق في نقل واقعي، فالحكايات في بلدتي لا تخص أهل الحكاية بل أهل البلدة كلها وسيكونون على حوافها من البداية، وهذا ما أردت أن أمنح القارئ صورة عنه .

بالطبع أعرف أن ذلك قد يزعج البعض، وكانت مغامرة بأن يترك بعض القراء النص في صفحاته الأولى، لكنك تعرف أني لم أبحث عن الشهرة يوماً ولا عن الشعبية، وأن القارئ الذي أريده هو من سيتحمل مشقة الأسماء ويواصل، لأن من يمتلك الصبر ليقرأ سيملك



- من وجهة نظري - القدرة على أن يرى جماليات النص .

■ **العنوان كائنات من طرب ..ولا طرب في الرواية - لم تكن أجواء النص تحتمل هذا العنوان - ما رأيك ؟**

- أردت أن آخذ الفكرة السائدة عن أهلي (الدواسر) وأطرحها، أهل الطرب ليسوا في حالة طرب دائم .الطرب عند الدواسر موضوع يتناوله البعض بخفة، لكن لا أحد يعرف عمق المسألة، وهي مسألة بدأت تشغلني منذ بدأت أكتب قصصاً من روح المكان وأهله ابتداء ب» حرمة ثم يوم هناك، و رمل وكلما انشغلت به أدركت صعوبة تناوله .

■ **اعتقد كانت صعوبة للمؤلفة أن تصنع الحوار بهذا الأسلوب الذي يمزج ما بين الحوار الذي يثير الأسئلة ويريد أن يصعد حدة الصراع في الحدث وما بين الحوار الكاشف لدواخل الشخصيات ..إلى أي حد جعل غياب عامر في نكهته البوليسية يتعايش مع الحياة المستمرة لشخصيات الرواية؟**

- الحوار بالنسبة لي صنعته بمتعة وبصعوبة، وحاولت فيه قدر ما استطعت الموازنة بين ما ذكرت حريصة على ترك مجال للقارئ ليكون هو أيضاً مشاركاً فاعلاً في الحكم على الشخصيات .عامر أردته غائباً حاضراً بألسنتهم التي تتناوله فتفضح دواخلها حين تعريه هو .بالطبع ما كنت أستطيع جعلهم يشكلونه بطرق متعددة لو كان حاضراً .

■ **أنتِ جيدة في كتابة شخصية الرجل بشكل عام ..لديك ذاكرة تدري بتفاصيل الرجل.لذا تتفوق ذاكرتك عندما تكتب الرجل وتتراجع عندما تكتب عن الأنثى ..كيف تفسرين هذا الأمر؟**

- المرأة دائماً تتهم بأنها لا تجيد تصوير الرجل فيما تكتبه، والآن حين تقر يا طامي أني أعرف كيف أكتبه تقول إني لا أرسم المرأة جيداً !أيستكثر تفكيرك المنحاز للرجل علي الجمع بين المحسنين .

■ **أيضا في تجسيد الأنثى الشابة روائيا أنتِ أقل.. ربما عجائز كائنات من طرب كانوا**



أكثر خصوبة سردية في الرواية.لماذا التدفق السردي كان من نصيب النساء الكبيرات ؟

- اشرح لي كيف أنا أقل لأجيب عن هذا السؤال.

■ **وهج نورة السردي الضئيل لأنك واقعة أسيرة لنموذج نورة ..هناك انحياز ما لتلك الشخصية ..لكن هذا الانحياز أضعف تلك الشخصية؟**

- نورة شخصية ضعيفة إنسانياً، وأعتقد أني اجتهدت في رسم هذا الضعف في مشاعرها تجاه عامر، منصور، طارق، وحتى في علاقتها بأهلها وصديقاتها ..

■ **عن شخصية طارق .. أعتقد لا وجود لشخصية المحقق في واقعنا ..لكن بررتِ هذه الاستعانة بشخصية طارق ليلعب دور المحقق. ومع هذا لم يتم تعميق وجوده ..أيضا هناك استسهال علاقاته الغرامية على هامش بحثه في القضية .كيف تنظرين لهذه الشخصية؟**

- وجود طارق كان مبرره الفني إيجاد شخص من خارج العائلة ينبش تاريخ عامر، ولديه من حرية الحركة ما يسمح بإطلاع القارئ على ما لا يعرفه أهل عامر عنه، أما استسهال علاقاته الغرامية فقد كانت علاقتين مع قرينتي عامر، وهذا نفسياً ممكن، حين تبحث في تاريخ شخصية وتأسرك قد تتماهى معها، وتريد أن تمشي في الدروب التي مشت فيها، وتعيش التفاصيل التي عاشتها، ولم يكن هناك استسهال في الغراميات، فعلاقته بنورة احترمت الحدود التي يفرضها المكان، وأعتقد أنه لم يقع حتى في غرامها، أما سماح فقد كانت شخصية لافتة، ومع ذلك أيضاً وقف عند حد معين فيها لم يتجاوزه .

■ **للمرة الثانية لا تسمي أمل الفاران المكان في روايتها.وهي تكتفي بمسمى (الديرة). فعلتها في روايتها الأولى (روحها الموشومة به) وكررت تغييب الاسم في (كائنات من طرب) ولا أعرف مبرر عدم ذكر الاسم برغم ذكرها لعديد من المناطق(الرياض،جدة، الطائف، القصيم،أبها) وهي أماكن جرت فيها أحداث لشخوص الرواية؟**

- لا أريد الاتكاء على المكان لتسويق العمل، ومن ناحية أخرى لا اريد لأحد في المكان - كما حصل معي عدة مرات مع عدة قصص - أن يفترض أنها حكايته وأنني أبوح بها دون



إذنه .

■ **ليس هناك حب حقيقي في الرواية.هناك إشارات للحب.فالحياة في بيئة الرواية لا تسمح بالحب العميق. وإن كانت الساردة حاولت تخليق حب في قلب نورة للمخبر طارق وجعلت المخبر يتجه في حبه لسماح إحدى عشيقات عامر. إلا أن تلك الحكايات العاطفية لم تكن مقنعة تماماً؟**

- سأتوقف عند حكاية أن المكان لا يسمح بحب عميق فذلك غير صحيح إطلاقاً، أما أن الحكايات العاطفية لم تكن مقنعة فأنا لم أكتب حكاية حب، والحب لم يكن شاغلي في العمل، وإن جاء فيه .

■ **اللافت للنظر أن الساردة في الحوار بين شخوص الرواية حاولت النجاة من أسطرة هذا الاختفاء أو حتى إلباسه شيئاً من الكرامات التي عادة ما يتم إلباسها الموتى والمفقودين. بل كان الحوار يتجه إلى استنطاق الشخصيات وكيف ترى سيرة عامر. ما الذي كنتِ ترمين إليه من غياب عامر ؟**

- الغياب حكاية ألم مغروسة في الذاكرة الجمعية لأهلي، منذ الغائبين في أسفار لا يعودون منها باتجاه البحرين، ثم باتجاه البترول، وبينهما جنوباً باتجاه اليمن، ودوما غيابات من تأكلهم الصحراء .قد يكون الغياب رمزاً لإحساس بالفقد قديم، وقد يكون رمزاً لفقد آخر ..أما الموت فلأهلي طرق غريبة في التعامل معه، في تقبله، في الحديث عنه، وأنا فقط أرصد ما أرى .



الروائية ليلى الجهني

ولم لا أهرب من أضواء تسلط علي وليس على ما كتبت !

■ زمن البراءة كتبت ليلى الجهني رواية وقال: وداعاً... كيف كانت تلك الرواية.. وكيف كُتبت.. وأين هي الآن ؟

- أعدتني لسنوات طويلة أكاد لا أصدق أنها مضت. لا أدري ماذا تقصد بـ : كيف كانت تلك الرواية ؟ كانت كتابة خرجت من روحي الغرة - أيامها - وكتبتها دون أن أخطط لنشرها أو حتى اطلاع أحد عليها. كنت أجرب لا أكثر ولا أقل. حتى عندما أرسلتها لصفحة ثقافة في الرياضية لم يدر في خلدي ولو للحظة أن تجد تلك الحفاوة الجميلة، ومضى الأمر، هكذا لحظة واحدة يمكن أن تغير الحياة، ونص واحد كذلك يمكن أن يضعك على طريق لم تخطط للسير عليه.

■ لماذا تكتبين... ولماذا كان خيارك الرواية ؟

- لماذا أكتب ؟ ربما كي لا أموت. لا أدري، لكن الكتابة كما كَتبتُ مرة : طريق وعر لمعرفة الذات. لدي مجاهل كثيرة، أحلام مجهدة، أحزان لا يسعها البكاء، خيبات، خيبات لا انتهاء لها، ولولا الكتابة لمتُّ. ثم إني لم أختر الرواية، اخترت الكتابة وتركت للآخرين أن يصنفوا ما كتبت : رواية، قصة... الخ.

■ هل الكتابة لديك نوع من العبث !! وهل هي عدم القناعة بما يكتبه النقاد عن تجاربك الروائية.

- هل أسأت التعبير عن نفسي إلى درجة ظننت معها أن الكتابة لدي نوع من العبث.



ليست الكتابة عبثاً. ولا أنفر في حياتي من شيء قدر ما أنفر من العبث. ثم ليس هناك (تجارب) روائية حتى أبدي رضاي أو سخطي عما يُكتب عنها.

■ **الثرثرة عن الكتابة هل تشبه الكتابة ذاتها ؟**

- لست من الذين يثرثرون عن شيء حتى الكتابة. هكذا يقال. خلال الأعوام الماضية اكتشفت أني مفتونة بالكتابة عن الكتابة. تسحرني لحظة الكتابة، يسحرني أكثر تلك اللحظة التي أقرأ فيها ما كتبتُ ثم أتساءل بدهشة عما إذا كنت أنا حقاً من كتب تلك الكلمات. ولذا أحاول دائماً الكتابة عن تلك اللحظات، ورغم ذلك أحس بألا شيء يعدل الكتابة حتى الكتابة عنها.

■ **يقول فرويد: (الأطفال يعاملون الكلمات كأنها أشياء) أنتِ كيف تتعاملين مع الكلمات؟**

- كأنها أرواح.

■ **لا ترغبين الشهرة ومع هذا تكتبين.. الكتابة تصنع الشهرة ولها مطالبها ومكاسبها.. فلماذا تهربين من الضوء الذي ينتج عن الكتابة ؟**

- ولم لا أهرب من أضواء تسلط علي وليس على ما كتبت ؟ هذه هي النقطة التي لم أعرف كيف أجعل الآخرين يفهمونها. لست مهووسة إلا بالكتابة، أما ما ينجم عن الكتابة من شهرة/ضوء فليس داخلاً أبداً في حساباتي. هل تبدو هذه مسألة معضلة كي يطلب مني تبريرها دائماً ؟ عندما يكون هناك ما يستحق سأثبت للضوء، وعندما أكون خالية من مباهج الكتابة فسأنطوي على حزن خوائي وحيييييدة، ولن ألوم أحداً.

■ **تبدو رؤيتك للمشهد الثقافي ضبابية.. ولك موقف يجعلك تختارين العزلة.. كيف تنظرين للمشهد الثقافي من زاويتك الحادة؟**

- رؤيتي ليست ضبابية، وزاويتي ليست حادة. اخترت العزلة لأنها تناسبني، هذا خياري الذي لم ألم أحداً عليه، والذي سأتحمل (عواقبه الوخيمة) بشجاعة. سأظل نائية عن هذا المشهد



ولن يضيره أبداً ألا أكون جزءاً منه ؛ لأنه قائم بي ودوني، ولا أعتقد أن غيابي عنه يقلقه!!

■ **قلتِ : اقتحمت الساحة الثقافية دون أن أحصل من أحد أقطابها على تأشيرة دخول، ودون أن يكفلني أحدهم. الذاكرة تقول إن محمود تراوري منحك تأشيرة الدخول إلى هذا العالم عندما نشر روايتك في جريدة الرياضية (وقال وداعاً) وكان قلمك مغمورًا في ذلك الحين.. أليس من حق محمود أن تمنحيه الشكر على فتح باب البدايات لقلمك؟**

- شكراً يا محمود، سامع، ترى السميري يقول إني ما شكرتك.

■ **جميل أن حرضتك أن تقولي شكراً لمحمود.. الأجمل أن تقولي رأيك في ميمونة... وما هو تأثير محمود في مسيرتك الابداعية ؟**

- سأظلم ميمونة إذ أقول رأيي فيها في حيز صغير عابر كهذا. أما عن تأثير محمود في مسيرتي الإبداعية فهذا سؤال متروك للأيام كي تجيب عنه.

■ **المساحة كافية لأن تقولي عن رواية ميمونة... لا تبخلي بشهادتك**

- والله ماني بخلانة. دعها لمستقبل قريب بإذاً الله.

■ **عندما فازت روايتك بجائزة الشارقة للابداع.. تلك الليلة ماذا فعلتِ ؟**

- بصدق لم أنم.

■ **لم تنامي !!. ماذا فعلتِ بالتحديد ؟**

- لا شيء. عشت فرحي حتى آخره.

■ **في الرواية كانت كتابتك عن جدة كتابة مهووسة. هل أنتِ قادرة على الكتابة عن مدينة اخرى ؟**

- ماذا تعني بمهووسة ؟ ولم تربط الأمر بالقدرة ؟

■ **أعني بـ مهووسة أنك كتبتِ جدة بهوس العشاق.. هل تركت جدة لغيرها من المدن مكانًا في ذاكرتك لكي تكتبي عنها في رواية أخرى ؟**

- المدن كالناس تثير فيك مشاعر متباينة إلى حد مذهل أحياناً، وليس الحب وحده



ما يدفعنا إلى الكتابة، الكره أيضاً يفعل ذلك. وليس شرطاً أن تحب مدينة كي تكتب عنها، لدي مدن أكرهها بشدة، ولو حاولت لكتبت عنها كي أتخلص من فكرة أني لم أقل لها : كم أكرهها.

■ **(ولم أر بشراً مهووساً بتسمية الاشياء من حوله مثلي حتى الناس كنت امنحهم غير اسمائهم) هل أنتِ أيضا مهووسة بتسمية الاشياء.. وهل تمنحيننا شيئًا من هذا الهوس وملامحه في الاسماء ودلالتها ؟**

- هذا هوس صَبا في الرواية وليس هوسي.

■ **الممثلون وأسماؤهم وشخصياتهم كان لهم حضورهم في الرواية.. حدثينا عن هذا التقارب مع لغة الحياة اليومية.. وماذا عن دلالته في الرواية ؟**

- وكيف لا يكون هناك تقارب والرواية تتناول شخصيات شابة لها حيواتها اليومية بتفاصيلها الصغيرة ؟ كتبت عن شخصيات ربما لم تكن راضية عن بعض الأفكار التي تسود مجتمعها، لكنها في النهاية منخرطة في تيار حياة هذا المجتمع وليست منعزلة عنه تحلم بالقادم رغم يأسها منه، وتقرأ الصحف رغم ألا شيء فيها سوى الخيبات، وتتابع القنوات التلفزيونية (وترى) الأغاني، فكيف يُنتظر منها أن تعبر عن نفسها ؟

■ **من الروايات التي قرأتها ليلى هل تذكرين شخصية روائية سيطرت عليك.. وكيف هي علاقتك بما يكتبه الاخرون. ؟**

- لا أدري ليس في الأمر سيطرة، لكني أتذكر دائماً آسيا العلما في رواية أهداف سويف : في عين الشمس. فتنتني هذه الشخصية بتفاصيلها : أحزانها وأفراحها وخيباتها ومخاوفها وإحباطها وعجزها وضعفها. أعتقد أني سأظل أذكرها دائماً لا لشيء سوى أني أحببتها.

الموت يا صبا ؟ الموت ؟ الم تجدي غير الموت.. جبانة / أرنبة رعديدة لن اسامحك إذ اخترتِ اسهل الطرق للمجابهة) هل الموت كذلك حلٌ سهل !! وكيف هي رؤيتك لهاجس الموت؟

- هكذا رأته صَبا، أو هكذا اعتقدت عندما تكشف لها المصير المعتم الذي ينتظرها، وهو مصير - كما يمكن أن يوافقها كثيرون - أشد رعباً من الموت ذاته. أيكون الموت هاجساً ؟ ليته، لكنه ليس كذلك بل هو يقين فادح. وأستطيع أن أقول بصدق إني لا أخاف أن أموت، بل



أخاف موت الأحبة. أحياناً تؤرقني في الليل أفكار تصطخب في أعماقي عن موت أحدهم. لقد عبَّربهاء طاهر في : شرق النخيل عن أمنية عصية لطالما تمنيتها عندما كتب : (لو أنَّا نموت معاً. لو أن الناس كالزرع ينبتون معاً ويحصدون معاً فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذي ينبت معاً كله في وقت واحد، ثم يأتي نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئاً عما سبقه ولا يفكر فيما سيجيء).

■ في الرواية كان هناك هذيان أنثى ساخطة على كل شيء ومهزومة من كل شيء.. هل حالة الهذيان هذه تنتج رواية ؟

- ألست تناقض نفسك في هذا السؤال، فأنت تقول عنها : رواية، ثم تعود لتسأل إن كان الهذيان ينتج رواية ؟

■ ما قصدته الهذيان الذي يأتي على شكل نزف لا ينتهي.. هل باستطاعتك ضبطه حتى يخرج في شكل تداعيات سردية وليكتمل رواية.

- لا يمكنني الآن أن أقرر ما إذا كان ذلك في استطاعتي أم لا ؛ لأن النص كُتِب وطبع. لكني أترك الحكم على ذلك لمن قرأه أو سيقرؤه.

■ من الذي يدهشك روائياً في المشهد المحلي ؟

- أدهشني عبده خال في : الموت يمر من هنا، وباغتني محمود تراوري في : ميمونة.

■ ما هو سر الدهشة في الموت يمر من هنا.. وماهي ملامح المباغتة في ميمونة تراوري؟

- الدهشة والمباغتة تنبعان من أن تكتشف أنك لا تعرف الوطن الذي تحيا فيه، أو أن تدرك أن كثيرًا من تفاصيله مُغَيبَة عنك أو أنك مُغَيَّب عنها. على هذا الرمل عوالم كثيرة تنتظر فقط من يغامر ويكتب.

■ الم تدهشك عوالم رجاء عالم الأسطورية.. وكيف تجدين تجربتها الروائية ؟

- رجاء عالم روائية جديرة بالاحتفاء والتقدير. ربما لا يتواصل كثيرون مع ما تكتبه،



لكنه عالم ثري متفرد جداً محلياً على الأقل.

■ **هل حدث ذات مرة بأن امرأة ما قالت لك : انا صبا او انها تشبهني ؟**

- لا. الذي حدث أن أناساً كثيرين فُتِنُوا بـ : جدة كما صورتها الرواية.

■ **القصة القصيرة ماذا تبقى لها في مغامرتك الكتابية؟**

- محاولات تركتها في الدرك الأسفل من قلبي حيث تركت أشياء أخرى كثيرة غيرها، ليس عن يأس لكن عن قناعة بأنها لن تقولني.

■ **هل الجرأة وحدها كافية لجعل الرواية تنجح جماهيريًا ؟**

- عن أي رواية تتكلم ؟ عن الفردوس اليباب ؟ إن كان ثم جرأة فيها فهي الجرأة التي وصفت الواقع كما هو دون أن تزيفه أو تسبغ عليه ملائكية ليست فيه، وهي جرأة أعتز بها ولا أنكرها، ولو كان ما طرحته جريئاً فقط دون أن يكون إنسانياً وموجعاً لما اهتم بها أحد ولما كتب عنها أحد إلا ليلعنها.

■ **هل تظنين بأن يكون لدينا في المشهد الروائي المحلي نسخة نسائية من محمد شكري؟**

- (الظاهر ما نمت البارح كويس. سأعتبر هذا السؤال هذيان محموم واطنشه).

■ **وليس ما قلته هذياناً عن النسخة النسائية لمحمد شكري في الرواية المحلية.. وهو سؤال يستحق الإجابة؟**

- بالنسبة لي فأنا اعتقد ان من المستبعد ان نحظى بنسخة (رجالية) من محمد شكري، وهذا رأي شخصي جدًا يعود الى قناعتي بأن ليس هناك وعي مكتمل، ولا ظرف اجتماعي متسامح يمكن لرجل ان يعري نفسه فيه بالطريقة التي مارسها محمد شكري، فكيف تنتظر ذلك من امرأة. محمد شكري نفسه اضطر إلى حذف مقاطع من (الخبز الحافي) عندما ترجمت الى العربية. اتمنى ان تكون فكرتي قد وضحت.

■ **من يهمك رضا الناقد أم المتلقي ؟**

- يهمني رضا ربي (وبس).

■ **ما الذي لا احد يعرفه عن ليلى الجهني... هنا مساحة كافية بأن تحدثنا ليلى عن**



ليلى.

- أثقل اللحظات وأصعبها تلك التي يُقال لي فيها تحدثي عن نفسك ؛ لأني لا أتقن الحديث عنها. وإن كان ثم شيء لم يعرفه أحد عن ليلى فثق أنه أمر لا يستحق أن تزعج الآخرين به.

المصدر:

جريدة الاقتصادية: ٢٠٠٤.





المحتويات



